# КАТЕХИЗИСЪ

# ИСТОРІИ МУЗЫКИ.


**Д-ра ГУГО РИМАНА,**

ПРОФЕССОРА ЛЕЙПЦИГСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ.


**ЧАСТЬ 2-я.**

История музыкальныхъ формъ.


Переводъ съ нѣмецкаго.

**Н. Кашкина,**

Профессора Московской Консерваторіи.



1897 г.

**Цѣна 1 р. 25 к.**



Собственность издателя.

**Москва у П. Юргенсона.**

Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорск. Русскаго Музыкальн. Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

Дозволено цензурою. Москва, 11 Декабря 1896 года.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

# КАТЕХИЗИСЪ

# ИСТОРІИ МУЗЫКИ.

КНИГА III.

# Исторія музыкальныхъ формъ.

## ГЛАВА VIII.

### Музыка въ древности.

**139. Что намъ извѣстно о практической музыкѣ древнихъ египтянъ и ассирійцевъ, а также о формахъ, въ которыхъ она развивалась?**

Записи египетской музыки до насъ не дошли, а потому свѣдѣнія наши ограничиваются тѣмъ, что мы можемъ вывести изъ сохранившихся изображеній, а также изъ относящихся конечно къ позднѣйшему времени свѣдѣній, сообщаемыхъ греческими писателями. По этимъ даннымъ можно судить, что музыка занимала выдающееся мѣсто въ содѣйствіи пышности богослуженія: торжественнымъ процессіямъ во святая святыхъ храма, по аллеямъ сфинксовъ и статуй Озириса, предшествовали пѣвцы и инструменталисты; торжественныя погребенія были связаны съ музыкой, пѣвцы, съ аккомпаниментомъ музыки и пантомимныхъ танцевъ, возвѣщали подвиги и заслуги усопшаго; военныя шествія, коронаціонные праздники и пиршества пріобрѣтали блескъ и пышность отъ участія музыки. Вездѣ мы встрѣчаемъ соединеніе музыки съ поэтической рѣчью и танцемъ. Допускать самостоятельное существованіе инструментальной музыки кажется нѣтъ основаній. Что касается народной пѣсни, простаго лирическаго пѣнія, то оно повидимому существовало въ Египтѣ въ самыя отдаленныя времена; простыя мелодіи пѣлись за работой, при

молотьбѣ хлѣба, греблѣ, черпаньи воды, ими привѣтствовали весеннее пробужденіе природы и оплакивали вымираніе цвѣтовъ. О послѣднемъ въ особенности сообщаетъ Геродотъ, слышавшій въ Египтѣ такъ называемую пѣсню Манероса, извѣстную и въ Греціи подъ именемъ жалобы Линоса, плача о безвременно погибшемъ юношѣ. Кажется однако, что оцѣпенѣлый консерватизмъ Египта налагалъ свои оковы и на музыку, такъ что и въ ней въ общемъ употребленіи и почетѣ было только лишь освященное давностью, а движеніе впередъ не допускалось. У ассирійцевъ и вавилонянъ повидимому въ музыкѣ было больше внѣшняго блеска, она составляла предметъ роскоши на пиршествахъ и шествіяхъ, но пользовалась меньшимъ уваженіемъ и была дѣломъ не жрецовъ и царей, а наемныхъ рабовъ.

**140. Соотвѣтствуетъ-ли практическая музыка китайцевъ богатому развитію ихъ звуковой системы и разнообразію отчасти прекрасно построенныхъ инструментовъ?**

Едва-ли. Новѣйшая музыка китайцевъ, если только дѣло касается инструментальнаго ансамбля, представляется жителямъ запада безсмысленнымъ наборомъ звуковъ. Пѣніе соло не лишено мелодической прелести и ритмической разумности, но часто кажется причудливымъ и запутаннымъ. Всѣ священныя храмовыя мелодіи, неприкосновенно хранимыя съ древнѣйшихъ временъ, построены въ предѣлахъ пятиступенной гаммы и полны достоинства, какъ напр. ежегодно исполняемая въ присутствіи императора пѣснь по умершимъ (праздникъ въ честь предковъ). Старинныя свѣтскія мелодіи носятъ такой же архаическій отпечатокъ, между тѣмъ какъ въ другихъ, наприм. въ матросскихъ пѣсняхъ, не избѣгаютъ интервала полутона. Дѣленіе такта у китайцевъ употребительно, кажется, только двухдольное.

**141. Приближается-ли музыка индійцевъ къ западноевропейской болѣе, нежели китайская?**

Повидимому такъ. По крайней мѣрѣ сообщенные собирателями образцы религіозныхъ и свѣтскихъ напѣвовъ

отличаются ясно выраженнымъ чувствомъ тональности и большой правильностью ритма при жизненности формы. Трехдольный тактъ играетъ въ нихъ повидимому главную роль. Сравнительно съ музыкой китайцевъ индійская является болѣе естественнымъ выраженіемъ страстнаго, теплаго чувства. Соединеніе съ танцемъ имѣло благотворное вліяніе на развитіе ритмики. О существованіи самостоятельной инструментальной музыки намъ ничего неизвѣстно и у индійцевъ; скорѣе можно сказать, что у всѣхъ древнихъ культурныхъ и некультурныхъ народовъ мы встрѣчаемся съ однимъ и тѣмъ же фактомъ соединенія трехъ ритмическихъ искусствъ въ такомъ порядкѣ: танецъ, музыка, поэзія.

**142. Что намъ извѣстно о формахъ еврейской музыки?**

Ничего опредѣленнаго. Быть можетъ особенность еврейской поэзіи (напр. псалмы), въ которой одна мысль выражается дважды, различными словами, позволяетъ вывести заключеніи о возможности подобнаго же параллельнаго строенія и въ мелодіяхъ. Подлинность сохранившихся еврейскихъ мелодій не вполнѣ достовѣрна, потому что храмовые напѣвы совершенно различны въ разныхъ странахъ свѣта и на этомъ основаніи возможно допустить, что древнее преданіе по крайней мѣрѣ значительно пострадало отъ вліянія заимствованій у другихъ народовъ. Едва-ли будетъ ошибочно заключеніе, что въ грегоріанскомъ пѣніи, особенно въ мелодіяхъ Hallelujah быть можетъ мы имѣемъ наиболѣе достовѣрные остатки древнееврейской музыки. Однако если принять во вниманіе какъ мало сохранился въ грегоріанскомъ пѣніи первоначальный ритмъ, то и здѣсь положительныя заключенія возможны въ очень малой степени. Климентъ Александрійскій говоритъ о еврейскихъ мелодіяхъ, что онѣ состояли изъ спондеевъ и были въ дорійскомъ ладѣ, т. е. имѣли важный характеръ и шли въ мѣрномъ движеніи. Но этому противорѣчатъ другіе свидѣтели, особенно выставляющіе на видъ ликованье и торжество при восхваленіи Всевышняго. У евреевъ слово и звукъ тоже нераздѣльны, т. е ихъ музыка есть вокальная и съ ней часто соединяется танецъ. Такъ Миріамъ, во-

спѣвая свою побѣдную пѣснь, беретъ тимпанъ, древнѣйшій, извѣстный уже египтянамъ инструментъ, для сопровожденія пляски.

**143. У грековъ, классическаго народа въ совершенствѣ формы, выработалось ли правильное ученіе и установились ли опредѣленныя формы композиціи?**

Да; но при этомъ нельзя представлять себѣ формы современной музыки; у грековъ музыка была также въ непосредственной связи съ поэзіей и оставалась такой же и тогда, когда стала пользоваться уваженіемъ игра на китарѣ и флейтѣ, потому что мелодіи, исполнявшіяся на инструментахъ, были подражаніямъ мелодіямъ, по строеннымъ на поэтическій текстъ. Музыка у грековъ стоитъ неизмѣримо выше, нежели у всѣхъ другихъ народовъ древности тѣмъ, что у грековъ она впервые является свободнымъ искусствомъ, не состоящимъ на службѣ религіи, какъ у египтянъ, или для возвышенія роскоши и пышности какъ въ Ниневіи или Вавилонѣ, а дѣлается благороднѣйшимъ проявленіемъ человѣческаго духа, исходящимъ изъ творческой потребности, самодовлѣющей и служащей себѣ цѣлью. Правда, въ древнѣйшія времена музыка въ соединеніи съ поэзіей являлась главнымъ образомъ въ гимнахъ въ честь боговъ или для прославленія отечественныхъ героевъ Эоды временъ троянской войны (XII ст.: до Р. Х.) воспѣвали полуречитативомъ, съ сопровожденіемъ арфообразныхъ инструментовъ (Форминксъ), славу боговъ и героевъ, и подобнымъ же образомъ рапсоды позднѣе декламировали отрывки изъ Иліады или Одиссеи; равномѣрное теченіе метра и отсутствіе строфныхъ расчлененій обусловливали для такого речитатива мелодію, соотвѣтствующую каждому отдѣльному стиху (гекзаметру); она, согласуясь съ требованіями словъ, числомъ ихъ слоговъ и удареніями, въ основѣ оставалась почти одинаковой, подвергаясь лишь небольшимъ измѣненіямъ. Знаменитые пѣвцы этихъ древнѣйшихъ временъ суть совершенно миѳическіе Орфей, Амфіонъ, Тамирисъ, изобрѣтатель напѣва эпическаго склада Оленъ, потомъ Хризоѳемисъ (первый китародъ, пѣвшій пиѳійскій nomos Аполлону), Піеросъ,

Филаммонъ, Демодокъ (воспѣвшій разореніе Трои и свадьбу Афродиты съ Гефестомъ) и Феміосъ, славившій возвращеніе изъ подъ Трои грековъ съ Агамемнономъ. Къ древнѣйшимъ временамъ относятся пѣснь Линоса, которая пѣлась во время сбора винограда; въ ней оплакивалась смерть Линоса, юноши божественнаго происхожденія, растерзаннаго разъяренными псами, — также Jalemos и Threnos (общій плачъ объ умершихъ), а съ другой стороны радостно ликующій пеанъ (побѣдная пѣсня), гименеосъ (свѣдебная пѣснь) и комосъ (разгульная, заключительная на пирахъ). Въ эти доисторическія времена пѣвцы также пользовались большимъ уваженіемъ; занятіе искусствомъ переходило, повидимому, по наслѣдству отъ отца къ сыну, такъ что существовали фамиліи пѣвцовъ. Однако Ахиллесъ, напр. былъ искусенъ въ игрѣ на струнныхъ инструментахъ. Грекамъ извѣстна также народная пѣсня, т. е. пѣли за работой для ободренія, а послѣ работы для развлеченія, пастухъ пѣлъ или игралъ на флейтѣ, чтобы усладить скуку одиночества, мать пѣла ребенку колыбельныя пѣсни, нищіе пѣли свои моленья и т. д. Разумѣется пѣсни эти какъ по строенію текста, такъ и по музыкѣ отличались простотою. Подъемъ греческой музыки къ высшему развитію начался послѣ дорійскаго нашествія (ок. 1000 до Р. Х.), особенно въ основанныхъ дорійцами спартанскихъ государствахъ. Первыми музыкантами, о заслугахъ которыхъ имѣются свѣдѣнія, были флейтистъ Улимпъ, пришелецъ изъ Мизіи, и китаристъ Терпандръ изъ Лесбоса. Первый извѣстенъ какъ изобрѣтатель энгармоническаго строя хотя и не непосредственный (см. 116), также какъ основатель художественцой игры на флейтѣ; Терпандръ отдавалъ предпочтеніе игрѣ на китарѣ и еще въ большей степени былъ основателемъ школы; онъ между прочимъ первый установилъ число семь для струнъ китары. Въ 676 онъ былъ первымъ побѣдителемъ на музическихъ состязаніяхъ Аполлона Карнеоса; онъ повидимому былъ также четыре раза побѣдителемъ на неустановившихся тогда еще вполнѣ правильно пиѳійскихъ играхъ въ Дельфахъ. — О Терпан-

дрѣ и жившемъ немного позже Клонасѣ, уроженцѣ Тегеи или Беотіи, мы знаемъ, что они сочиняли напѣвы (Nomoi), носившіе опредѣленныя названія; китародные nomoi Терпандра были nomos Boiotios, Aiolios, Trochaios, Oxys, Kepion, Tetraiodios и спеціально такъ называемый Терпандровъ; флейтные nomoi Клонаса и немного позднѣйшаго Полимнеста изъ Колофона суть: Nomos Apothetos, Elegos, Komarchios, Schoinion, Kapion, Epikedeios и Trimeres. О Терпандрѣ говорятъ, что онъ соединилъ диѳирамбныя мелодіи съ эпическими стихами. Улимпосу также приписывались нѣкоторые Nomoi (Polykephalos, Hermitrios). Архилохъ, жившій послѣ Терпандра, изобрѣлъ новые напѣвы и вмѣсто бывшаго въ исключительномъ употребленіи дактилическаго метра (гекзаметръ), ввелъ болѣе народные, ямбическіе. Ѳалетъ (ок. 700) изъ Гортина на островѣ Критѣ, ученикъ Улимпа, также принадлежитъ къ этой древнѣйшей спартанской эпохѣ процвѣтанія музыки; онъ былъ первымъ композиторомъ военныхъ танцевъ (гимнопедіи, пиррическіе, гипохемата) и облагородилъ пеанъ. По отношенію къ дальнѣйшему развитію лирическихъ размѣровъ (парѳеніи, любовныя пѣсни) большія заслуги имѣетъ Алкманъ, жившій также около 660 въ Спартѣ. Развитію хоровой лирики способствовалъ Стезихоръ изъ Метавра въ нижней Италіи, настоящее имя котораго было Тизіасъ, („Стезихоръ", „уставщикъ хора" было его прозвище) онъ первый примѣнилъ въ хоровомъ гимнѣ трехчленную форму: строфа – антистрофа эподъ, послужившую образцомъ и въ послѣдующее время (соотвѣтствуетъ двумъ „Stollen" и „Abgesang" средневѣковой поэзіи). Не Спарта, а Коринѳъ былъ мѣстомъ дѣятельности друга тирана Періандра—Аріона (ок. 600), создателя художественнаго хороваго диѳирамба, изъ котораго впослѣдствіи развилась трагедія (хоръ двигался кругомъ алтаря Діониса и вслѣдствіе того назывался κύκλιος χόρος „круговой хоръ"). Пѣніе состояло изъ строфы и антистрофы, безъ эпода (см. выше); до Аріона диѳирамбъ былъ дикой вакханаліей, не имѣвшей художественной формы. Аріонова реформа диѳирамба получила дальнѣйшее усовер-

шенствованіе у Лазоса изъ Герміоны (ок. 500), Симонида изъ Кеоса, Пиндара и др.; со времени Мелениппида изъ Мелоса ок. 400, диѳирамбъ опять вырождается въ сторону ритмическаго произвола, особенно у Филоксена, Кинезія, Фринія изъ Митилены и Тимоѳея изъ Милета (ум. 357), сдавшихъ диѳирамбъ на руки солистамъ виртуозамъ. Переодѣваніе было введено еще Аріономъ. Правильно установившіяся (всякіе пять лѣтъ начиная съ 586) пиѳическія игры въ Дельфахъ образовали центральный пунктъ музическихъ состязаній. Уже на первыхъ пиѳіяхъ Сакадасъ изъ Аргоса настоялъ, чтобы игра на флейтѣ (psile aulesis) была уравнена въ правахъ съ игрой на китарѣ; онъ славился также какъ сочинитель элегій; эта художественная форма была извѣстна еще въ періодъ спартанскаго процвѣтанія искусства, особенно ей занимался Тиртей изъ Милета; первоначально она была печальной пѣсней съ акомпаниментомъ флейты, со временъ же Каллина, Азіоса, Мимнерма и Тиртея въ ней стало преобладать политическое содержаніе и съ формой представлявшей постоянное чередованіе гекзаметра съ пентаметромъ. Между тѣмъ и теорія получила научную постановку у Пиѳагора (род. 680) и едва ли будетъ ошибочнымъ предположеніе, что теоретическое изслѣдованіе сущности звуковъ и соотношеній ихъ существенно способствовало дополненію звуковой системы, а вмѣстѣ съ тѣмъ ускорило обогащеніе музыкальной практики. Греческая лирика достигла высшаго процвѣтанія вмѣстѣ съ Алкеемъ изъ Митилены (ок. 612), Сафо (ок. 628—568 въ Митиленѣ), Анакреономъ изъ Теоса, жившемъ въ 540—522 при дворѣ Поликрата на Самосѣ (позднѣе въ Аѳинахъ и Абдерѣ), Миртисъ, учительницей Коринны, Коринной изъ Танагры въ Беотіи (ок. 509), учительницей Пиндара, и наконецъ самимъ Пиндаромъ, (род. 522 въ Киноскефалѣ близъ Ѳивъ, ум. 442), величайшимъ лирикомъ Греціи. Пиндаръ сочинялъ пѣсни всякого рода, диѳирамбы, пеаны, эпиникіи, (побѣдныя пѣсни въ честь побѣдителей на олимпійскихъ, пиѳійскихъ, истмійскихъ и немейскихъ играхъ, изъ нихъ значительная часть сохранилась), парѳеніи,

гипорхемы, сколіи (художественныя застольныя пѣсни) и т. д.—Онъ пользовался чрезвычайнымъ уваженіемъ, находился въ дружескихъ отношеніяхъ съ властелинами Өерономъ Агригентскимъ, Гіерономъ Сиракузскимъ, Аминтомъ Македонскимъ и др. Въ Дельфахъ по приказанію Пиөіи онъ удостоился высшей чести присутствовать постоянно гостемъ на теоксеніяхъ (трапеза боговъ), Аөины же сдѣлали его своимъ почетнымъ гостемъ (Proxenos). Когда почти черезъ 200 лѣтъ Александръ Великій разорилъ Өивы, то онъ велѣлъ пощадить домъ Пиндара. Эпиникіи (оды) Пиндара дѣлятся на строфы, антистрофы и эподы, антистрофа была подобна строфѣ, а эподъ въ другомъ размѣрѣ. Пиндаръ самъ былъ композиторомъ, но многія свои оды сочинялъ также на старые извѣстные Nomoi. Сохранились ноты начала его первой пиөійской оды; конечно подлинность записи совсѣмъ не свободна отъ сомнѣній. Приводимъ этотъ отрывокъ.

Ʊ Ʊ Γ Θ Ι   Ʊ Γ Θ Ι   Ʊ Γ Θ Ι Μ Ι
(Соло). Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

Θ Ι Μ Ι Θ Γ Θ Γ
Σύνδικον Μοισᾶν κτέανον

Ʊ Γ Θ Ι Γ   Θ Ι   Θ Γ Γ Μ   Ι Μ
Τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλ αΐας ἀρχά

V V <   V N Z   N V <
(Хоръ). Πείθονται δ'ἀοιδοὶ σάμασιν

Z N V V <   ⌝ ⌝ ◡ ⌝ ⌝ < ⌝
Ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων

V N Z   ⌝ <   < V V < ⌝ <
Ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζόμενα

◡ V ⌝ N Z   N V <   ⌝ < ⌝
Καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις

(Конца строфы недостаетъ).

Соло корифея написано вокальными нотами, а партія хора инструментальными. Ладъ гиполидійскій (низкій гипофригійскій), т. е. если мы примемъ за основную гамму дорійскую (A-moll), то это будетъ Fis-moll, а если мы примѣнимъ ритмъ текста къ мелодіи, то получится приблизительно слѣдующее:




Аѳины въ пятомъ вѣкѣ все болѣе и болѣе дѣлаются центромъ художественной жизни эллиновъ, а въ области политики все болѣе становятся соперницею Спарты. Въ Аѳинахъ при культѣ Діониса въ Лемайонѣ диѳирамбъ развился въ трагедію. Ѳесписъ еще въ 536 г. передалъ главную партію актеру, между тѣмъ какъ хоръ оставался на заднемъ планѣ въ созерцательномъ настроеніи. Фринихъ и Хоирилъ (изъ Самоса) раньше всѣхъ переступили границы Діонизова миѳа, первый представилъ взятіе Милета Персами и тронулъ зрителей до слезъ; однако онъ подвергся наказанію за то, что напомнилъ униженіе отчизны. Но его изображеніе бѣдствія персовъ послѣ битвы при Саламинѣ поправило эту ошибку. Пратинасъ изъ Фліуса (ок. 500 г.) положилъ начало составлявшей дополненіе къ трагедіи сатирической игрѣ, въ которой хоръ пѣлъ веселыя мелодіи и бралъ свободные

ритмы; Хорилъ и Эсхилъ были въ этомъ отношенiи его послѣдователями. Эсхилъ къ дѣйствовавшему до него одному актеру прибавилъ другаго, такъ что сталъ возможенъ дiалогъ. Дѣйствiя въ собственномъ смыслѣ слова, т.-е. самыхъ дѣлъ (борьба, убiйство и т. д.) въ античной трагедiи на сценѣ не было, но о нихъ возвѣщали вѣстники; задачей трагедiи было скорѣе изображенiе вызваннаго событiями душевнаго состоянiя, его развитiя и просвѣтленiя. Музыкѣ отведена была большая доля участiя, ибо всѣ хоры пѣлись (въ сопровожденiи круговаго танца въ мѣрномъ движенiи). Чѣмъ болѣе въ дальнѣйшемъ развитiи трагедiя приближалась къ дѣйствительной драмѣ, тѣмъ меньше становилось значенiе хора и наконецъ онъ превратился въ идеальнаго зрителя, критически разсматривающаго намѣренiя дѣйствующихъ лицъ (постепенно доведенныхъ до трехъ и болѣе). Трагедiя распалась на прологъ (часть дѣйствiя, предшествующая выходу хора), пародъ (выходъ хора), эпизодiонъ (новый выходъ актера) и экзодъ (по окончанiи послѣдняго пѣнiя хора). Всѣ пѣсни хора въ серединѣ назывались stasima (стоячими). Всѣ хоровыя пѣсни дѣлились на строфы и антистрофы, имѣвшiя одинаковый метръ и безъ сомнѣнiя исполнявшiяся на одинаковыя мелодiи. Въ перiодъ процвѣтанiя античной трагедiи (Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ (ок. 500—400) въ Аѳинахъ былъ обычай устраивать состязанiя въ трагедiи во время празднествъ Дiониса. Участвовавшие въ состязанiи поэты должны были представить четыре драмы: три трагедiи, имѣющiя между собой общую связь, и сатирическую комедiю. Такая четырекратная драма называлась тетралогiей. Такъ Эсхилъ написалъ тетралогiю Ореста, состоящую изъ „Агамемнона“, „Коэфоръ“, „Эвменидъ“ и сатирической комедiи „Протей“ (три трагедiи сохранились до насъ), потомъ тетралогiю Персовъ („Финей“, „Персы“, „Главкъ“ и „Прометей“), тетралогiю Ликурга и тетралогiю Эдипа (Лаiй“, „Эдипъ“, „Походъ семерыхъ противъ Ѳивъ“ и „Сфинксъ“); Эврипидъ написалъ тетралогiю Алкесты, состоявшую изъ четырехъ трагедiй, послѣдняя со счастливой развязкой: „Критянки“, „Алкмеонъ въ Псофисѣ“,

„Телефъ“, „Алкеста“, потомъ тетралогію Медеи и тетралогію Троады. Софоклъ будто бы написалъ 113 пьесъ для сцены, частію также составлявшихъ группы, но въ его время вошло въ обычай исполнять на состязаніяхъ пьесу противъ пьесы, а не цѣлыя тетралогіи. Современниками Эсхила были поэты Аристіасъ и Полифрадмонъ, современниками Эврипида были Ксеноклъ, Филоклъ и Мелетъ. — Комедія, какъ и трагедія, вышла изъ культа Діониса, но составляла его веселую сторону. Ея начало приписываютъ аѳинянину Сузаріону (580). Другіе авторы комедій были Кратинъ, Кратесъ, Эвполисъ, Ферекратъ, Фринихъ и главный между всѣми Аристофанъ. Комедія достигла выдающагося политическаго значенія, потому что на сцену безъ стѣсненія выводили высокопоставленныхъ государственныхъ лицъ и остроумно ихъ критиковали. Хоръ въ комедіи также пѣлъ и его роль была та же самая, что и въ трагедіи, только не было stasima, замененныхъ Parabasis, въ которой хоръ обращается прямо къ публикѣ съ исполненіемъ, какъ бы мы теперь сказали, куплетовъ съ политическими намеками. Танецъ въ комедіи назывался Kordax и былъ разгульно веселымъ, часто неприличнымъ. Позднѣе комедія утратила свое сатирическое значеніе и превратилась въ веселую пьесу, похожую на комедію въ нашемъ смыслѣ — (Антифанъ, Алексисъ).

Умаленіе въ концѣ классическаго періода значенія хора отозвалось подобнымъ же образомъ на музыкѣ, отъ которой мало по малу стали освобождаться, такъ что наконецъ она совсѣмъ исчезла изъ драмы и въ построенныхъ по греческимъ образцамъ римскихъ трагедіяхъ и комедіяхъ она повидимому совсѣмъ не имѣла мѣста. За то Диѳирамбъ, отдѣлившись отъ драмы, опять развился и сталъ виртуозной пьесой съ затѣйливыми фигурами (колоратурами) въ хитрѣйшемъ хроматизмѣ и энгармонизмѣ. Между тѣмъ какъ Платонъ и Аристотель принадлежатъ еще классической эпохѣ, ученикъ послѣдняго, Аристоксенъ изъ Тарента (ок. 320) относится уже къ періоду паденія музыки, который начинается со времени потери Греціей независимости (битва при Херонеѣ, 338 г.).

Аристоксенъ жалуется на это и сожалѣетъ о прошломъ времени. Александрія сдѣлалась новымъ центромъ греческой духовной жизни, но музыкѣ она дала только нѣсколько теоретиковъ (Эвклидъ, Птолемей). Музыка постепенно низошла до степени униженной рабыни на пышныхъ римскихъ пирахъ императорской эпохи, все больше и больше заимствовавшей восточную роскошь.

---

## ГЛАВА IX.

### Грегоріанское пѣніе.

**144. Какія формы имѣли древнѣйшія пѣснопѣнія христіанской церкви?**

Христіанство не было новой религіей. а только исполненіемъ предсказаннаго пророками. Поэтому само собой разумѣется, что въ первые вѣка у христіанъ удержалось въ своихъ главныхъ формахъ іудейское богослуженіе, съ добавленіемъ чествованія главныхъ моментовъ жизни Іисуса. Христосъ не замѣстилъ вѣтхозавѣтнаго Бога, но возсѣлъ рядомъ съ нимъ. Поэтому не было причины изгонять старинныя храмовыя пѣснопѣнія и совершенно понятно, что мелодіи псалмовъ прежде всего перешли безъ измѣненія въ христіанскую церковь. Христіане постоянно даже посѣщали храмъ іерусалимскій, какъ объ этомъ говорится въ Дѣяніяхъ Апостольскихъ; только вечерю въ память Христа они праздновали дома. Насколько древніе напѣвы псалмовъ, т. е. заимствованное у іудеевъ пѣніе цѣлыхъ псалмовъ, которые папа Гелазій (въ 496 г.) счелъ нужнымъ ограничить, насколько эти напѣвы были пѣніемъ или полуречитативнымъ способомъ исполненія, называемыхъ и теперь псалмодіей, рѣшить невозможно; вѣроятно евреи различали уже, какъ впослѣдствіи въ грегоріанскомъ пѣніи, торжественные

и простые напѣвы, при чемъ первые были въ большей степени пѣніемъ, нежели вторые. Святой Іеронимъ уже различаетъ псалмы, гимны и кантики; подъ гимнами онъ разумѣетъ пѣснопѣнія (также изъ псалмовъ), славящія могущество и величіе Божіе, между тѣмъ какъ псалмы въ тѣсномъ смыслѣ имѣютъ у него назидательную тенденцію (ad ethicum locum pertinent). Онъ причисляетъ къ гимнамъ псалмы, начинающіеся или кончающіеся аллилуйа. Кромѣ того въ христіанскую литургію безъ сомнѣнія еще съ раннихъ поръ попали пѣснопѣнія, сдѣланныя по образцу языческихъ гимновъ. Если древнѣйшее христіанство и гнушалось всѣмъ языческимъ, то съ другой стороны христіане умѣли передѣлывать языческіе обычаи и превращать ихъ въ христіанскіе, признавая тѣмъ высокое значеніе, какое имѣли для человѣческаго духа излюбленныя формы. Какъ Апостолъ Павелъ въ Аѳинахъ превратилъ „Алтарь невѣдомаго Бога“ въ алтарь христіанскій, такъ и гимны греческимъ богамъ, мелодіи которыхъ были общеизвѣстны, могли превращать въ христіанскіе, посредствомъ христіанскихъ текстовъ. Іудей Филонъ, современникъ Христа, говоритъ объ іудейской сектѣ терапевтовъ, что при ихъ богослуженіи, одинъ изъ нихъ поднимался и запѣвалъ гимнъ Господу, либо имъ самимъ сочиненный, либо одинъ изъ гимновъ древнихъ поэтовъ, составленный въ трехдольномъ размѣрѣ, и что при слѣдующихъ стихахъ перваго смѣняли другіе, пока въ заключительномъ стихѣ не соединялись въ пѣніи всѣ присутствующіе. Святой Евсевій, епискомъ Кесарійскій (IV в.) сообщаетъ, что въ его время такой же обычай существовалъ и при христіанскомъ богослуженіи. Отъ самыхъ первыхъ временъ ведутъ свое происхожденіе новозавѣтныя пѣснопѣнія „Sanctus, sanctus, sanctus. dominus deus Sabaoth“, извѣстный и въ византійской церкви, какъ Trishagion („трисвятое“), и „Gloria in excelsis deo“, относительно котораго уже папа Сикстъ I (119—127) распорядился, чтобы его пѣли не только въ день Рождества, но и наканунѣ. Также три такъ называемыя Cantica majora, Canticum Mariae (въ Благовѣщеніе : „Magnificat anima mea“, Canticum Zachariae:

„Benedictus dominus deus Israel“ и Canticum Simeonis: „Nunc dimittis servum tuum“, безъ сомнѣнія были сочинены въ первые вѣка по образцу вѣтхозавѣтныхъ Cantica и введены въ богослуженіе. Блаженный Августинъ (IV в.) сообщая, что пѣвцы въ Cantica ликовали въ весельи (exultare laetitia) и не могли выразить словами всю чрезмѣрность своей радости, прерывали теченіе текста и переходили въ ликованіе безъ словъ (eunt in sonum jubilationis); онъ этимъ подтверждаетъ, что напѣвъ Canticus и Hallelujah былъ живой и воодушевленный. Согласно съ этимъ и монахъ Ангулемскій въ своемъ жизнеописаніи Карла Великаго сообщаетъ, что франкскіе вѣвцы изучили римскую нотацію (невмы) церковныхъ пѣснопѣній, но не были въ состояніи выполнить колоратуры (tremulas vel vinnolas), а Іоаннъ Пресвитеръ утверждаетъ, что нѣмцы въ сладчайшихъ пѣснопѣніяхъ завывали какъ волки. При такихъ свойствахъ старинныхъ церковныхъ пѣснопѣній нѣтъ ничего удивительнаго, что уже въ раннюю эпоху выяснилась необходимость поручить пѣніе обученымъ пѣвцамъ. Уже апостолическія конституціи (изъ II в.) сообщаютъ объ особо подготовленныхъ для церкви пѣвцахъ. Достовѣрно, что папа Иларій (V в.) учредилъ въ Римѣ пѣвческую школу.

**145. Въ чемъ состояло амброзіанское пѣніе?**

Святой Амвросій (374—397 епископъ миланскій) раздѣляетъ участь многихъ выдающихся въ исторіи музыки лицъ, съ именами которыхъ потомство соединяетъ множество изобрѣтеній и заслугъ, а историческая критика ихъ этого лишаетъ. Старинныя свидѣтельства (Аврелій Реомейскій въ IX столѣтіи) утверждаютъ, что Амвросій ввелъ изъ византійской въ римскую церковь антифонное пѣніе; болѣе нежели вѣроятно, что онъ заимствовалъ оттуда же ученіе о церковныхъ ладахъ (protos, deuteros, tritos, tetartos, см. 121). Съ другой стороны нѣтъ никакихъ данныхъ, чтобы онъ ввелъ буквенное звукописанье A—G (совершенно въ новѣйшемъ смыслѣ, какъ употреблялъ впервые это письмо Отто Клюнійскій, см. 123). Во всякомъ случаѣ возможно отнести къ нему

старинное органное письмо, располагавшее семью первыми буквами алфавита, согласно съ употреблявшимися въ Византіи (A = a = нашему c), но конечно въ примѣненіи только къ теоретическому объясненію звуковыхъ отношеній, а не въ качествѣ настоящаго нотнаго письма. Большее повидимому значеніе имѣетъ Амвросій въ качествѣ композитора, такъ какъ ему приписываются много латинскихъ гимновъ, изъ которыхъ до сихъ поръ употребительны:

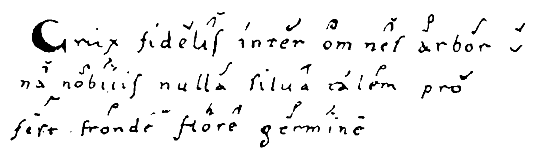
1. Aeterne rerum conditor.
2. Deus creator omnium.
3. Veni redemtor gentium.
4. Splendor paternæ gloriæ.
5. O lux beata trinitas.

Святому Иларію изъ Пуатье (IV в.) также приписывается латинскій гимнъ (Hymnus matutinus). Другимъ изъ древнѣйшихъ слагателей гимновъ, значитъ и композиторовъ, былъ Аврелій Пруденцій Клеменсъ (350—405: Lux ecce surgit aurea; Ales dici nuntius; Corde natus ex parentis; Salvete flores martyrum; Jam modesta quiesce quarela). О складѣ этихъ гимновъ можетъ намъ дать понятіе одинъ изъ древнѣйшихъ между дошедшими до насъ, единственный записанный въ С-тъ Галльскомъ антифонарѣ гимнъ Crux fidelis inter omnes, который приводимъ въ теперешнемъ исполненіи по Маслону:

1-й церковный ладъ:



Нотація С-тъ Галльскаго антифонара имѣетъ такой видъ:




Лѣгко усмотрѣть, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ вмѣсто двухъ—и трехзвучныхъ невмъ въ теперешнемъ напѣвѣ находятся простые звуки; въ остальномъ какъ будто все сохранено вѣрно.

Нельзя сказать съ точностію, слѣдуетъ ли приписать самому Амвросію такъ называемую амвросіанскую хвалебную пѣсню „Te deum laudamus", или же она имъ переведена съ греческаго, или же, какъ думаютъ другіе, она появилась сто лѣтъ спустя послѣ Амвросія. Сохранившаяся мелодія начинается такъ:

Te de - um lau - da - mus! Te do-minum con-fi-

te - mur! Te æ-ter-num patrem omnis ter-ra ve-ne -

ra - tur! Ti-bi om - nes an-ge-li, ti - bi

coe-li et universae po-te - sta - tes, Ti-bi Cherubim et

Se - ra-phim in - ces - sabi - li vo-ce pro - cla - mant!

Сродство мелодическаго строенія Tedeum'a съ вышеприведеннымъ гимномъ бросается въ глаза несмотря на гораздо большую свободу ритма (потому что въ Tedeum'ѣ неравномѣрное число слоговъ). Торжественный напѣвъ Gloria носитъ тотъ же характеръ; начинается такъ:




Эти слова пѣлъ священникъ, а хоръ продолжалъ: „et in terra pax" и т. д.

Во всѣхъ этихъ пѣснопѣніяхъ на каждый слогъ текста приходится по одному звуку, развѣ иногда встрѣчается невма въ 2—3 звука; настоящія юбиляціи, составляющія мелодическія изліянія безсловнаго восторга, о которыхъ говоритъ Августинъ, въ наиболѣе обширномъ видѣ встрѣчаются въ напѣвахъ Hallelujah, а также при ферматахъ (отдѣлахъ, Distinctionen) антифоновъ и градуаловъ. Къ сожалѣнію у насъ нѣтъ точки опоры для переложенія ихъ на современное нотное письмо; мы познакомимся съ ними ближе по поводу секвенцій. Приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобы дать понятіе о звуковомъ составѣ и приблизительно о ритмѣ (всегда - до юбиляцій — зависящемъ отъ смысла словъ, т.-е. расчлененія текста) древнѣйшихъ церковныхъ пѣснопѣній.

**146. Чѣмъ отличается грегоріанское пѣніе отъ амвросіанскаго?**

Различать грегоріанское пѣніе отъ амвросіанскаго стали только въ позднѣйшие средніе вѣка, когда явилась противуположность между Musica plana и mensurata, а первоначальный оживленный ритмъ церковныхъ пѣснопѣній сталъ неподвижнымъ вслѣдствіе равномѣрно долгихъ звуковъ, только изрѣдка перерывавшихся болѣе краткими длительностями. Къ примѣнявшемуся тогда способу исполненія не подходятъ извѣстія о ликующемъ пѣніи прежняго времени и стали различать отъ старой манеры новую, основанную на составленныхъ папой Григоріемъ Великимъ (590—604) пѣвческихъ книгахъ, ус-

тановлявшихъ общую норму пѣнія для всей церкви. Однако различіе это не выдерживаетъ исторической критики. Всѣ роды напѣвовъ, на которые указываетъ грегоріанское пѣніе, встрѣчались уже въ амвросіанскомъ и способъ исполненія былъ тотъ же самый. Гвидо Арецскій (въ 1026) еще не знаетъ между ними разницы. Легко можетъ быть однако, что Григорій исключилъ часть особенно любимыхъ Амвросіемъ гимновъ и перенесъ центръ тяжести на антифоны и градуалы, но введеніе и умноженіе ихъ числа ставится также въ особую заслугу и Амвросію. Григорій вѣроятно не вводилъ новаго рода церковнаго пѣнія, а только собралъ пѣснопѣнія разныхъ странъ, просмотрѣлъ и установилъ такимъ образомъ кругъ церковнаго пѣнія для всей римской церкви. Также ошибочно приписывается Григорію введеніе буквеннаго музыкальнаго письма. Какъ показываютъ новѣйшія изслѣдованія, составленные по приказанію Григорія антифонаріи были написаны невмами. Добавленіе четырехъ плагальныхъ ладовъ къ автентическимъ также не составляетъ заслуги Григорія, но очевидно заимствовано изъ Византіи. Григорій несомнѣнно имѣетъ личныя заслуги относительно дальнѣйшаго развитія существовавшихъ въ Римѣ еще до него пѣвческихъ школъ, изъ которыхъ обученные пѣвцы неоднократно были посылаемы во Францію, Германію и т. д. ради распространенія правильной манеры пѣнія и исправленія вкравшихся искаженій; Іоаннъ Діаконъ (IX в.) видѣлъ еще ложе, лежа на которомъ Григорій самъ училъ пѣнію мальчиковъ. Григорію приписываютъ также нѣсколько гимновъ („Audi benigne conditor“ „Rex Christe factor omnium“ и др.). Особенностью грегоріанскаго, т.-е. устроеннаго Григоріемъ круга пѣнія христіанской западной церкви, а также безъ сомнѣнія и амвросіанскаго, было то (за исключеніемъ немногихъ древнѣйшихъ правильно скандованныхъ гимновъ), что его мелодіи сочинялись не на стихи съ правильнымъ размѣромъ, не были основаны на поэтическомъ метрѣ, а скорѣе на дѣйствительной прозѣ (хотя и полной поэтическаго вдохновенія и возвышенныхъ мыслей), или же на свойственномъ

среднимъ вѣкамъ латинскомъ стихосложеніи, скандованномъ не по античнымъ правиламъ, а въ новѣйшемъ родѣ съ различеніемъ долгихъ и короткихъ слоговъ. Впрочемъ даже правильно скандованные гимны, какъ Crux fidelis, повидимому не имѣютъ въ мелодіи отпечатка античнаго метра (ямбъ посредствомъ ♪ ♩), но отличаются отъ мелодій сочиненныхъ на прозу главнымъ образомъ тѣмъ, что въ первыхъ не встрѣчалось такого нагроможденія слоговъ, какъ во вторыхъ, но все шло ровнымъ движеніемъ (ср. между собой вышеприведенные Crux fidelis и Te Deum). Античной греческой музыкѣ, вокальныя композиціи такого рода, гдѣ выдерживался не строгій, а только свободный реторическій ритмъ, были совершенно чужды, но весьма возможно, что еврейская музыка уже съ древнѣйшихъ временъ имѣла такой полуречитативный складъ, въ которомъ то быстро исполняли нѣсколько слоговъ, то подолгу останавливались на отдѣльныхъ изъ нихъ и украшали ихъ мелодически, конечно съ соблюденіемъ значенія слова. Наконецъ такой способъ музыкальнаго выраженія нужно считать единственно возможнымъ для прозаическихъ (лишенныхъ метра) текстовъ. Въ С-тъ Галльскомъ антифонарѣ встрѣчаются одинаковыя мелодіи на стихи псалмовъ съ совершенно различнымъ числомъ слоговъ и длительностей; въ такихъ случаяхъ нужны были иныя распредѣленія звуковыхъ группъ, иногда приходилось нѣсколько разъ повторять одинъ звукъ, а въ иныхъ мѣстахъ пропускать какія - нибудь несущественныя украшенія. Быть можетъ во времена Амвросія въ пѣніи еще скандовали нѣкоторые гимны, построенные по образцу греческихъ, а Григорій установилъ однообразный способъ исполненія пѣнія въ церкви, ограничивъ его только риторическимъ удареніемъ. Нельзя сказать, дѣйствительно ли нотныя длительности были такъ строго упорядочены, какъ въ приведенномъ выше Tedeum'ѣ; намъ казалось, что можно лучше выяснить существенный характеръ композиціи, введя совершенно чуждую грегоріанскому хоралу тактовую черту, чтобы выдѣлить реторическій акцентъ и весь рисунокъ посредствомъ возвращенія одинаковыхъ

мелодическихъ оборотовъ. Исполненіе нужно представлять себѣ по возможности свободное, съ живымъ движеніемъ къ главнымъ нотамъ, легкимъ задержаніемъ на нихъ и замѣтной цезурой на расчлененіяхъ мелодіи.

**147. Какимъ образомъ произошли секвенціи?**

Труднѣйшую, почти неразрѣшимую задачу въ грего ріанскомъ пѣніи и его нотаціи составляютъ юбиляціи, какъ въ отдѣлахъ (Einschnitten) градуалій и др., такъ въ особенности въ пѣніи Hallelujah, исполнявшихся на большое число различныхъ мелодій, какъ это вполнѣ ясно видно въ С-тъ Галльскомъ антифонарѣ. Между тѣмъ какъ мелодіи на длинные тексты было все-таки сравнительно легко выучить наизустъ, слыша ихъ часто, особенно если на помощь памяти являлось приблизительное изображеніе мелодическаго движенія посредствомъ невмъ, съ другой стороны слишкомъ понятно, что напѣвы Hallelujah, съ теченіемъ вѣковъ такъ исказились, что даже съ помощію невмъ ничего вполнѣ вѣрнаго нельзя было узнать. Ритмическое распредѣленіе довольно богатыхъ мелодій приходилось дѣлать только по четыремъ слогамъ текста Hal-le-lu-jah, да сверхъ того наибольшая часть невмъ приходилась на послѣдній слогъ, поэтому уже въ IX в. отъ старыхъ прославленныхъ юбиляцій осталось немного болѣе, нежели долгіе ряды—да и то не вполнѣ достовѣрные – звуковъ безъ яснаго ритмическаго расчлененія, изученіе которыхъ становилось все труднѣе по мѣрѣ того какъ исторически установленный процессъ постепеннаго замедленія исполненія старыхъ мелодій дѣлалъ успѣхи. Естественно стали искать средства легче запоминать эти унаслѣдованныя мелодіи и нашли его въ примѣненіи къ нимъ болѣе длинныхъ текстовъ. Начало этому положилъ, какъ говорятъ, монахъ изъ Гимедіи, который послѣ разоренія монастыря перешелъ въ С-тъ Галльскій. Среди пѣвческихъ школъ возникшихъ въ эпоху Карла Великаго въ Мецѣ, Суассонѣ, Орлеанѣ, Ліонѣ, Тулѣ, Камбрэ, Дижонѣ и Парижѣ, С-тъ Галльская занимала первое мѣсто. Ея происхожденіе было чисто случайное; въ 790, по желанію Карла Великаго, папа Адріанъ I послалъ двухъ опытныхъ пѣвцовъ со спис-

ками грегоріанскаго антифонара, но одинъ изъ нихъ (по имени Романъ) заболѣлъ въ дорогѣ и остался въ С-тъ Галлѣ. Пѣвческая школа въ С-тъ Галлѣ достигла особеннаго процвѣтанія и была мѣстомъ дѣятельности цѣлаго ряда выдающихся дѣятелей въ области церковнаго пѣнія. Между ними первый былъ Ноткеръ Balbulus (заика, 840—912), который занимаетъ въ исторіи музыки важное мѣсто, какъ авторъ первыхъ сохранившихся до насъ секвенцій. Вначалѣ онъ слѣдовалъ примѣру монаха изъ Гимедіи, т.-е. подкладывалъ къ готовымъ мелодіямъ Hallelujah латинскіе тексты (почти прозаическіе) такимъ образомъ, чтобы на всякій звукъ или невму приходился отдѣльный слогъ. Первая обработанная имъ секвенція есть „Laudes deo concinat orbis". Скоро однако могло оказаться, что внести удовлетворительное ритмическое дѣленіе въ остатки старыхъ мелодій невозможно безъ какихъ-либо добавленій. Тогда Ноткеръ перешелъ къ болѣе свободному пріему и сталъ брать только начала старыхъ мелодій какъ мотивы пѣснопѣній съ болѣе широкимъ развитіемъ, получившихъ то же названіе, какое давали прежде сдѣлавшимся непонятными придаткамъ (Sequentia), къ градуальному пѣнію съ заключительнымъ Hallelujah. За свой простой языкъ пѣснопѣнія эти назывались также „прозами" (Prosa) и удержали это названіе и тогда, когда уже были болѣе выработанные тексты съ опредѣленнымъ числомъ слоговъ и риѳмами. Изъ 40 приблизительно сохранившихся секвенцій Ноткера, наиболѣе знаменита „Media vita in morte sumus", изъ которой съ небольшими измѣненіями сдѣланъ протестантскій хоралъ „Mitten wir im Leben sind". Туотило, С-тъ Галльскій современникъ Ноткера, также писалъ секвенціи, а жившій немного позже Экгардъ I написалъ къ мелодіямъ секвенцій Ноткера новые тексты. Знаменитѣйшія и до сихъ поръ поющіяся секвенціи суть пасхальная Victimae paschali laudes" приписываемая Ноткеру (?): Троицкая секвенція „Veni sancte spiritus", по мнѣнію однихъ сочиненная Германомъ Контрактусомъ, а по другимъ—королемъ французскимъ Робертомъ II (ок. 1000); секвенція на праздникъ Тѣла Христова „Lauda

Sion salvatorem", написанная Томасомъ Аквинскимъ; „Stabat mater" Якопонуса (ранѣе 1300) и „Dies irae", написанная также въ XIII в. Послѣднія секвенціи имѣютъ риѳмованный текстъ съ отсчитанными слогами и потому почти не отличаются отъ древнихъ гимновъ, къ тому же въ нихъ также встрѣчается на одинъ слогъ текста вмѣсто одного звука невма двухъ или трехзвучная.

---

## ГЛАВА X.

### Органумъ, Дискантъ и Фобурдонъ (Fauxbourdon).

**148. Когда появились первые зачатки многоголосной музыки?**

Кажется въ VIII или IX столѣтіи. Попытки нѣкоторыхъ новѣйшихъ историковъ доказать, что многоголосіе было уже извѣстно древнимъ грекамъ, слѣдуетъ признать неудавшимся. Изъ приведенныхъ Вестфалемъ мѣстъ, якобы доказывающихъ употребленіе другихъ интерваловъ кромѣ октавы, можно только вывести заключеніе, что извѣстные звуки могли бы взять какъ проходящіе или нахшлаги, будетъ ли то китара брать лишь существенные тоны, а поющій голосъ брать промежуточные ступени, или же наоборотъ голосъ будетъ выдерживать звукъ, а въ сопровожденіи будутъ брать парафонные интервалы (квинту, кварту) послѣ однозвучія или октавы. Однако въ первые вѣка нашего лѣтосчисленія повидимому стали мало по малу понимать консонансы квинты и кварты такимъ образомъ, что начали находить хорошимъ ихъ одновременное созвучіе. Грубѣйшій и навѣрное ранѣе всего появившійся видъ многоголосія состоялъ изъ выдерживанія низкаго звука одновременно съ исполненіемъ мелодіи. Разумѣется такимъ звукомъ могъ быть лишь имѣющій значеніе средоточія или конечнаго звука гаммы, вродѣ нашей тоники или доминанты, т.-е. такіе звуки, какіе мы и теперь употреб-

ляемъ въ видѣ гармонической педали. Историческую опору предположенія о такомъ многоголосіи мы имѣемъ въ раннемъ появленіи инструментовъ съ такъ называемыми бурдонами или бордунами, какъ то: волынка (Sackpfeife) и мюзетта (Drehleier), имѣвшіе такіе неизмѣнные басы, бывшіе также и на древнѣйшихъ смычковыхъ иострументахъ (Chrotta, Viella). Повидимому привычка къ такому инструментальному двухголосію привела и къ вокальному, причемъ за недостаткомъ какихъ-либо свидѣтельствъ или памятниковъ нельзя рѣшить какую посредствующую роль играло въ тѣ времена пѣніе съ аккомпанирующимъ инструментомъ. Уничтоженіе античной культуры и комбинаціи новыхъ народностей благопріятствовала появленію совершенно новыхъ воззрѣній и художественныхъ направленій; въ тоже время вполнѣ естественно, что о подобной эпохѣ у насъ нѣтъ опредѣленныхъ свѣдѣній. Лишь послѣ того какъ установилось государство Франковъ, появляется снова удовлетворительная послѣдовательность преданія. Первое извѣстіе о многоголосномъ пѣніи подъ названіемъ органума (Organum) встрѣчается у монаха Ангулемскаго (начало IX в.) въ его біографіи Карла Великаго, гдѣ онъ разсказываетъ, что франкскіе пѣвцы научились искусству органованія (artem organandi) въ Римѣ; немного позже шотландецъ Эригена (средина IX в.) описываетъ органумъ уже какъ нѣчто общеизвѣстное, и притомъ такой его родъ, который прежде считали за позднѣйшую разновидность: голоса то расходились, то снова сходились на консонирующихъ интервалахъ, какъ того требовалъ ладъ. Долгое время органумъ почитали за изобрѣтеніе монаха Гукбальда изъ С-тъ Аманда во Фландріи (ум. 930 или 932) главнымъ образомъ потому, что ему по преданію приписывали трактатъ Musica enchiriadis; въ которомъ находится подробное описаніе органума. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ (В. Брамбаха, Г. Миллера) авторское право Гукбальда на этотъ трактатъ стало сомнительнымъ и самый трактатъ вмѣсто начала X в. скорѣе долженъ быть отнесенъ къ XI. Въ Musica enchiriadis объ этомъ родѣ многоголоснаго пѣнія говорится

какъ объ извѣстномъ уже „по старинному называющемся органумомъ“. Какъ бы то ни было, изъ всего вышеприведеннаго, а также изъ трактата X в., находящагося въ Кельнѣ, слѣдуетъ вывести заключеніе, что органумъ гораздо старше эпохи 1000.

Сущность этой древнѣйшей установленной формы многоголосія заключалась въ томъ, что заимствованная изъ грегоріанскаго хорала мелодія сопровождалась вторымъ голосомъ квартой ниже; какъ явствуетъ изъ описанія Скотта Эригена и изъ кёльнскаго трактата, голоса соединялись на всѣхъ заключеніяхъ и отдѣлахъ (дистинкціяхъ по старой терминологіи). Органующій голосъ также нельзя было вести ниже секунды внизъ отъ finalis перваго церковнаго лада, т. е. ниже (малаго) c. Это странное ограниченіе даетъ намъ ключъ происхожденія органума и его названія. Сохранившіяся въ большомъ числѣ отъ X в. указанія для изготовленія органныхъ трубокъ всѣ согласны въ томъ, что самая низкая изъ употребительныхъ трубокъ соотвѣтствовала нашему (малому) c. *Органующій голосъ очевидно не пѣли первоначально, а играли на органѣ.* Всѣ самыя старыя руководства для органума согласны въ томъ что онъ долженъ быть исполняемъ осмотрительно (modesto morositate); такое указаніе отнимаетъ у параллельнаго пѣнія въ квартахъ и квинтахъ всю его невыносимость для современнаго уха, ибо очевидно имѣлась въ виду не самостоятельность голосовъ, а только благозвучіе отдѣльныхъ сочетаній, возможности котораго совсѣмъ нельзя отрицать. Такое параллельное пѣніе должно скорѣе разсматривать, какъ естественный переходъ отъ унисоновъ и октавъ древности къ дѣйствительному многоголосію.

Въ приписанной Гукбальду Musica enchiriadis дальнѣйшее развитіе органума проявляется въ томъ, что первоначальная пара голосовъ удвоивается въ верхней октавѣ; при этомъ повидимому ограниченіе нижнимъ звукомъ c перестаетъ быть безусловно обязательнымъ, но составляетъ особый видъ органума, т. е. органумъ становится вокальнымъ и сказанное ограниченіе перестаетъ быть необходимымъ, но такъ какъ дѣйствіе его нрави-

лось, то оно удержалось въ видѣ особаго пріема и примѣнялось даже въ болѣе высокихъ регистрахъ (выдержанное малое g какъ крайній низкій звукъ). Гвидо говоритъ въ Micrologus (у него органумъ называется Diaphonia: „Если въ Cantus firmus встрѣчаются звуки ниже третьяго конечнаго звука (малый f), то органумъ часто остается на третьемъ органальномъ звукѣ (= c); но за тѣмъ Cantus firmus не можетъ задерживаться ни на одномъ изъ низкихъ звуковъ, а долженъ проходить ихъ быстро, чтобы опять соединиться съ остающимся на мѣстѣ третьимъ звукомъ". Впрочемъ Гвидо различаетъ органумъ sub voce (въ нижнюю кварту) и supra vocem (въ верхнюю квинту); объ удвоеніяхъ въ верхней октавѣ тоже не говорится. Дальнѣйшее существенное развитіе органума, составляющее переходъ къ дисканту, является у Іоанна Коттона (ок. 1100), говорящаго: „Нужно обращать внимніе на разнообразіе въ голосоведеніи (motuum varietas) такимъ образомъ, чтобы при восходящемъ Cantus firmus'ѣ (recta modulatio) органумъ шелъ внизъ и на оборотъ. Если Cantus firmus образуетъ заключеніе (Halt, Ruhepunkt = mora) внизу, то вышележащій органумъ нужно вести въ верхнюю октаву; если Cantus firmus дѣлаетъ заключеніе на верху, то лежащій въ такомъ случаѣ ниже органумъ идетъ въ нижнюю октаву. Если Cantus firmus заканчиваетъ въ среднемъ регистрѣ, то органумъ идетъ въ унисонъ. Вообще нужно слѣдить за смѣной заключеній въ однозвучіе и въ октаву, отдавая однако предпочтеніе первому". Еще яснѣе обнаруживается переходъ къ дисканту въ относящемся къ тому же времени и принадлежащемъ миланской библіотекѣ Ambrosiana трактатѣ (Ms. 17) „Ad organum faciendum" гдѣ хотя допускается по желанію движеніе въ квартахъ и квинтахъ, но болѣе и болѣе выдвигается на первый планъ противоположное движеніе. Одинъ изъ его примѣровъ таковъ:

```
          a
  a    G     E
D   F  C   D C D
          A
```

Это уже настоящій дискантъ, даже съ терціей, которую наиболѣе старый дискантъ совсѣмъ не допускаетъ.

**149. Въ чемъ заключается разница между дискантомъ собственно и болѣе старымъ органумомъ?**

Въ строгомъ проведеніи принципа противоположнаго движенія, коренным образомъ установившагося въ XII в. Одно изъ старѣйшихъ руководствъ къ появившемуся прежде всего во Франціи Déchant написано по французски. Его двѣнадцать правилъ можно выразить сокращенно такъ: „Дискантующій голосъ беретъ къ нотамъ Cantus firmus'а попеременно квинту и октаву. Заключеніе дѣлается въ октаву". Конечно это все таки очень бѣдный дуэтъ, но онъ можетъ служить прочной основой, на которой возможно дальнѣйшее развитіе, затѣмъ совершившееся. Вскорѣ изъ дисканта нота противъ ноты, развился дискантъ фигурованный. Нужно замѣтить, что правила существовали только для пѣвцовъ; о композиціи пока не было рѣчи: какъ органумъ, такъ и дискантъ, а также слѣдующій за симъ фобурдонъ были только манерами многоголоснаго, вмѣсто одноголоснаго, исполненія грегоріанскаго хорала. Пѣвецъ по извѣстнымъ ему правиламъ импровизовалъ свой дополнительный голосъ, читая оригинальную мелодію (Cantus firmus). Иной видъ имѣетъ относящійся также къ XII в. и принадлежащій быть можетъ Роберту де Сабилону трактатъ „Discantus vulgaris (!) positio". Онъ крѣпко держится правила, что на ноты Cantus firmus'а нужно брать поперемѣнно квинту и октаву, но всякій разъ вставляетъ между ними ноту, которую мы теперь должны бы назвать или запаздывающимъ звукомъ аккорда, или проходящей нотой, или задержанной (изъ предыдущаго аккорда), или свободно взятой вспомогательной нотой. Всякая нота Cantus firmus'а считается трехдольной Longa (здѣсь мы слѣдовательно имѣемъ дѣйствительно Cantus planus), а дискантъ на всякую изъ нихъ беретъ двухдольную Longa и потомъ Brevis. Приложенные къ правиламъ примѣры, могущіе для насъ вполнѣ замѣнить самыя правила, суть слѣдующіе (Longa замѣнена 𝅗𝅥, а Brevis ♩):

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

17. 17a. 18. 18a.

19. 20.

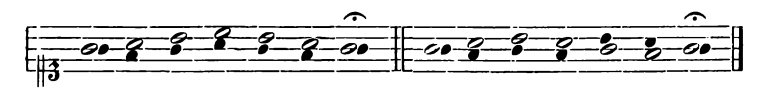
Эти правила долгое время пользовались большимъ уваженіемъ. Примѣръ можетъ служить практическимъ поясненіемъ (Viderunt omnes fines):



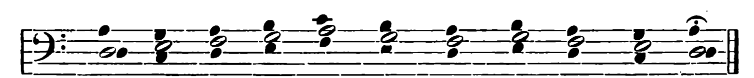
Это звучитъ совсѣмъ недурно. Не переходя еще къ различнымъ формамъ композиціи, развившимся на основаніи изложенныхъ правилъ, мы должны упомянуть о третьей манерѣ, въ которой григоріанское пѣніе исполнялось многоголосно безъ художественной тонкости, строго схематически,—о фобурдонѣ.

**150. Когда и гдѣ появился фобурдонъ?**

Время происхожденія фобурдона неизвѣстно; однако же Гульельмусъ Монахъ, писатель XIV в., первый описавшій его подробно, сообщаетъ что фобурдонъ въ Англіи общеупотребителенъ. Можно допустить предположеніе, что онъ гораздо старше. Онъ двояко отличается отъ дисканта и органума: 1) тѣмъ что на всякую ноту Cantus firmus'a въ немъ берется двѣ одновременно, 2) тѣмъ, что въ немъ употребительны интервалы терцій и секстъ, а не квартъ, квинтъ и октавъ. Послѣднее обстоятельство особенно важно; имъ вносится во многоголосіе фактически совершенно новый элементъ, параллельное движеніе болѣе облагороженное. Описанная также Гульельмомъ Монахомъ двухголосная форма, называемая Гимель (Gymel) есть очевидно первоначальная, изъ которой развился трехголосный фобурдонъ. Гимель сопровождаетъ Cantus firmus всегда терціями, притомъ частію верхними, частію нижними, а также отдѣльными секстами; начало и конецъ (вообще остановки) дѣлаются въ унисонъ или октаву



Трехголосный фобурдонъ повидимому представлялъ въ письмѣ соединеніе непрерывнаго движенія терцій сверху и снизу, т. е. былъ непрерывнымъ рядомъ трезвучій, только начало и конецъ составляли въ верхнемъ голосѣ квинту, а въ нижнемъ унисонъ



но нижній голосъ исполнялся октавой выше (какъ сопрано (supranus); верхній тогда становился альтомъ и назывался контратеноръ, а Cantus firmus былъ теноромъ). Въ дѣйствительности получалась звучность ряда секстаккордовъ:



Гимель и фобурдонъ конечно столь же мало нуждались въ нотаціи, какъ и органумъ изъ квартъ или дискантъ въ его первоначальномъ видѣ чередованія квинтъ и октавъ; пѣвцы во всякое время могли импровизовать à vista оба рода многоголосія, какъ это по крайней мѣрѣ говорится о дискантѣ (Déchant sur le livre, Contrappunto alla mente).

Однако въ томъ же самомъ XII в., умѣли не только какъ рабски влачиться за Cantus firmus'омъ, но и выработали многоголосное свободное сочиненіе, т. е. возникли дѣйствительно новыя формы, къ которымъ мы теперь и обратимся.

**151. Какія формы свободнаго сочиненія развились въ первоначальную эпоху полифоннаго склада?**

Въ короткомъ историческомъ очеркѣ одного музыкально теоретическаго трактата, написаннаго въ началѣ XIII в. (напечатанъ въ сборникѣ Куссемакера Scriptores I, Anonymus IV), сохранились для насъ имена нѣкоторыхъ композиторовъ XII – XIII вв. Тамъ говорится: „Замѣть, что магистръ Леонинусъ имѣлъ славу отличнаго композитора (organista) и написалъ на основѣ градуала и антифонара для большаго разнообразія богослуженія большое сочиненіе, бывшее въ употребленіи до тѣхъ поръ, пока великій Перотинусъ сдѣлалъ изъ него извлеченіе и прибавилъ самъ многія еще лучшія композиціи, ибо онъ зналъ дискантъ превосходно и лучше, нежели Леонинусъ. Магистръ Перотинусъ самъ писалъ отличныя четырехголосныя и трехголосныя сочиненія (на Cantus planus), а также тройные, двойные и простые кон-

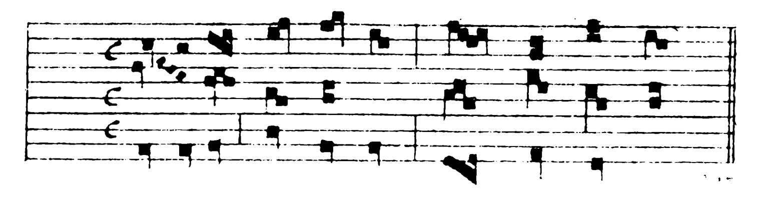
дукты. Книга или книги магистра Перотина были въ употребленіи въ хорѣ парижской церкви Notre Dame до Роберта де Сабилона, а книги послѣдняго до новѣйшаго времени, когда явились такіе люди, какъ Петръ, отличный композиторъ (notator) и Іоаннъ Великій (Primarius), а главнымъ образомъ до магистра Франко старшаго и другаго магистра Франка Кёльнскаго, которые частію ввели въ свои сочиненія измѣненную нотацію и потому установили особыя правила, спеціально относившіяся къ ихъ сочиненіямъ".

О Леонинѣ намъ извѣстно только его имя; нѣсколько многоголосныхъ сочиненій Перотина отыскалъ и издалъ Куссемакеръ. Отъ обоихъ Франко (Франко Кёльнскаго, въ 1190 пріора бенедиктинскаго аббатства въ Кёльнѣ и нѣсколько болѣе ранняго Франко Парижскаго) намъ остались теоретическія сочиненія, также и отъ Петра (da Cruce) и Іоанна (de Garlandia). Теоретическіе трактаты этого времени почти всѣ согласно различаютъ формы сочиненія: Органумъ, Rondellus, Conductus, Copula, Motetus, Hoquetus. Въ данномъ случаѣ подъ органумомъ разумѣется такое сочиненіе, которое основано на мелодіи Cantus firmus'а въ долгихъ нотахъ безъ опредѣленной мензуры; исполняющій Cantus firmus теноръ частію выдерживаетъ ноты до вступленія слѣдующей, иногда паузируетъ, выжиданія консонирующей ноты для новаго вступленія напр.




Этотъ, такъ называемый чистый органумъ (organum purum) стоитъ всего ближе еще къ прежнимъ несвободнымъ формамъ, но онъ, какъ видно, допускаетъ свобод-

ное движеніе мелодіи дисканта. Франко Кёльнскій даетъ органуму этого рода еще такое поясненіе, что „одинъ изъ его голосовъ имѣетъ текстъ, а другой нѣтъ;“ значитъ слѣдовательно, отдѣльныя долгія ноты, хотя заимствованы изъ грегоріанскаго пѣнія, но безъ ихъ текста, котораго конечно нельзя было сдѣлать внятнымъ. Нельзя сказать, исполнялись ли ноты этого Cantus firmus'а на органѣ вмѣсто пѣнія или же нѣтъ. Значительно художественнѣе складъ мотета; въ немъ въ качествѣ тенора также брали мотивъ изъ грегоріанскаго хорала, но извѣстнымъ образомъ мензурованный по одному изъ шести Modi (см. 129), преимущественно въ пятомъ (т. е. движеніе изъ однихъ Longae). Альтъ (medius cantus, а также называвшійся самъ мотетомъ) писался въ одномъ изъ подходящихъ Modi, но большею частію съ чередованіемъ долгихъ и короткихъ длительностей (трохеями, ямбами, дактилями, анапестами); наконецъ дискантъ (tertius cantus tripla) идетъ обыкновенно въ шестомъ Modus'ѣ, т. е. все въ короткихъ нотахъ. Названіе Motetus Вальтеръ Одингтонъ (1228) объясняетъ какъ „brevis motus cantilenæ“. Мотетъ значилъ былъ всегда трехголоснымъ. Copula есть также дискантъ въ быстромъ движеніи (двойномъ сравнительно съ обыкновенной длительностію нотъ) идущій двухзвучными лигатурами мензуры ямба (♪ и ♪). Сущность Hoquetus'а (Ochetus) заключается въ чередующемся на короткихъ разстояніяхъ паузированьи голосовъ, такъ что все пѣніе представляется рубленымъ (truncatus); если Hoquetus трехголосный, то постоянно паузируетъ одинъ голосъ, а остальные два поютъ. Conductus отличается отъ мотета главнымъ образомъ тѣмъ, что не имѣетъ лежащаго въ основѣ Cantus firmus'а, а скорѣе всѣ голоса—два, три, четыре—свободно изобрѣтались самимъ композиторомъ. Общія правила для трехголоснаго сочиненія были довольно наивны; требуется, чтобы изъ трехъ голосовъ два всегда составляли консонансъ; интервалъ третьяго голоса былъ безразличенъ. Практика дополняла конечно пробѣлы теоріи. Вотъ начало одного Conductus'а у Франко Кёльнскаго:



т. е. въ современныхъ нотахъ:




Это конечно еще деревянно, но не совсѣмъ безсвязно.

## ГЛАВА XI.

### Эпоха процвѣтанія контрапункта.

**152. Чѣмъ отличается собственно контрапунктъ отъ болѣе старыхъ формъ многоголоснаго сочиненія, органума, дисканта и фобурдона?**

Слово „контрапунктъ“ появляется въ XIV в. въ качествѣ общаго названія для всѣхъ совмѣстно существующихъ родовъ многоголоснаго сочиненія, и происхожденіе его объясняется отъ „nota cotra notam“ (нота противъ ноты, punctus contra punctum). Квартовый и квинтовый органумъ столь же мало требовалъ записыванья, какъ и строгій дискантъ въ октавахъ и квинтахъ или неизмѣнныя терціи и сексты фобурдона, такъ что punctus contra punctum, по самому названію относившійся къ письму, нуженъ былъ для свободныхъ сочиненій, возникшихъ изъ сліянія взаимно исключающихъ одна другую манеръ постояннаго параллельнаго или противуполож-

наго движеній. Признаніе терцій и секстъ за консонансы (несовершенные, „per accidens“ совершенные) впервые встрѣчается на Западѣ (см. 114) въ 1190 г. у Франко Кёльнскаго (въ Compendium discantus). Маркетъ Падуанскій (1274—1309) въ своемъ Lucidarium опять причисляетъ терціи и сексты къ диссонансамъ (придерживаясь Боэція), но отличаетъ ихъ какъ выносимые ухомъ, чего не можетъ сказать о секундахъ и септимахъ. Маркетъ вводитъ уже хроматическія послѣдованія, вообще діезы и бемоли для логичности проведенія терцій и секстъ:



Нововведенія эти въ началѣ конечно не встрѣтили никакого сочувствія, но они способствовали развитію пониманія терцій и секстъ. Огромнымъ шагомъ впередъ было признаніе, что спасеніе заключается не въ исключительномъ примѣненіи параллельнаго или противуположнаго движенія, а скорѣе въ примиреніи обоихъ принциповъ, т. е. въ свободномъ выборѣ звуковъ противосложенія на основаніи невыясненныхъ еще высшихъ законовъ, которые композитору подсказывало его внутреннее чувство; дозволительность и художественная законность такого пріема постепенно выяснялась въ болѣе нежели двухголосныхъ композиціяхъ (Triplum [мотетъ], Quadruplum). Дѣйствительно правила построенія дисканта на основѣ Cantus firmus'а приводили къ неизмѣнному результату, но ихъ невозможно было примѣнить для полученія третьяго самостоятельнаго голоса. Другими словами, кто писалъ трехголосный Motetus, Conductus или Rondellus, тотъ примѣнялъ уже дѣйствительный контрапунктъ, происхожденіе котораго безусловно должно отнести поэтому къ временамъ Франко Кёльнскаго. Онъ въ самомъ дѣлѣ даетъ уже правило: „Желающій писать третій голосъ долженъ имѣть ввиду теноръ и дискантъ, заботясь, чтобы третій голосъ всегда составлялъ кон-

сонансъ либо съ тѣмъ, либо съ другимъ и чтобы восходилъ или нисходилъ въ консонансахъ вмѣстѣ съ однимъ изъ нихъ (никогда съ обоими). Такимъ же образомъ нужно поступать, если пожелаютъ прибавить четвертый или пятый голосъ". Въ настоящее время трудно себѣ представить какимъ образомъ при такомъ контрапунктированіи (безъ гармоническаго представленія, безъ объединенія съ общей точки зрѣнія всѣхъ голосовъ) возможно было получить сколько нибудь сносный результатъ; во всякомъ случаѣ Франко требуетъ, чтобы начало всякаго такта (in principio perfectionis) состояло изъ однихъ консонансовъ, диссонансы встрѣчались слѣдовательно только на слабыхъ частяхъ такта (какъ проходящіе). Въ предпослѣднемъ тактѣ (penultima) по Франко и другимъ часто встрѣчается органный пунктъ (organicus punctus) такого рода, что теноръ выдерживаетъ свою ноту, а прочіе голоса продолжаютъ движеніе до тѣхъ поръ, пока остальные голоса могутъ всѣ вмѣстѣ по знаку дирижора взять заключительное созвучіе, (всегда только съ квинтой, унисономъ и октавой, но безъ терціи). Въ основныхъ чертахъ указанія Франко остаются альфой и омегой многоголоснаго склада вплоть до появленія понятія о гармоніи, т. е. до XVI столѣтія.

**153. Не явились-ли въ ближайшее за тѣмъ время болѣе опредѣленныя правила и запрещенія относительно веденія голосовъ, въ особенности запрещеніе параллельныхъ квинтъ и октавъ?**

Да, и притомъ долгое время установленіе этого запрещенія, остающагося въ полной силѣ до сихъ поръ, неправильно приписывалось Іоанну Мурису (Jean de Muris). Онъ былъ скорѣе почтеннымъ консервативнымъ наставникомъ, возстававшимъ противъ нѣкоторыхъ рѣшительныхъ нововведеній своихъ современниковъ и пытавшимся остаться вѣрнымъ традиціямъ эпохи Франко. Дѣйствительнымъ представителемъ прогресса въ XIV в. нужно скорѣе считать Филиппа Витрійскаго (Philippus de Vitriaco, Philippe de Vitry); хотя быть можетъ не всѣ капитальныя нововведенія принадлежатъ ему, но онъ первый привелъ ихъ въ систему и съ тонкой логикой

окончательно установилъ въ своихъ теоретическихъ сочиненіяхъ. Филиппъ Витрійскій говоритъ въ своемъ „Ars contrapunctus“, что „два однозвучія, двѣ квинты или октавы, или другіе совершенные консонансы, взятые на разной высотѣ, никогда не могутъ слѣдовать рядомъ, но могутъ оставаться на той же высотѣ. Несовершенные консонансы (терціи и сексты) напротивъ можно брать по три и по четыре сряду. Диссонирующіе интервалы (секунды и септимы) нельзя примѣнять въ контрапунктѣ нота противъ ноты, а можно только въ фигураціи (in cantu fractibili)“. Витри запрещаетъ столь же строго употребленіе въ контрапунктѣ двухъ совершенныхъ консонансовъ сряду, *если теноръ восходитъ или нисходитъ на одну ступень:*




между тѣмъ какъ другія послѣдованія совершенныхъ консонансовъ онъ допускаетъ




Предпослѣдній интервалъ (penultima) долженъ быть всегда диссонансомъ или несовершеннымъ консонансомъ; за терціей должна слѣдовать квинта или унисонъ, а за секстой октава или квинта (слѣдовательно не секста за терціей или наоборотъ). Современникъ Витри, англійскій композиторъ и ѳеоретикъ Симонъ Дунстедъ (Dun-

stede или Tunstede), умершій въ 1369 г., излагаетъ свои правила совершенно такъ же, или придерживаясь Витри, или же опираясь на одинаковыя съ нимъ между тѣмъ выработавшіеся пріемы. Онъ впрочемъ допускаетъ вообще запрещенныя параллели, если между ними есть пауза. Описаніе художественныхъ формъ XIV в. приблизительно согласуется съ формами XII—XIII вв. Іоаннъ Мурисъ (XIV в.) однако горько жалуется на то, что новѣйшіе композиторы слишкомъ пренебрегаютъ формами Hoquetus, Copula, Conductus, Rondellus и почти исключительно занимаются сочиненіемъ мотетовъ и кантиленъ. Быть можетъ подъ кантиленами слѣдуетъ разумѣть простыя 2-хъ 4-хъ голосныя композиціи въ народномъ духѣ (Chanson, Canzona); по крайней мѣрѣ Мурисъ сообщаетъ, что голоса въ кантиленѣ имѣютъ одинъ и тотъ же текстъ. У Муриса впервые появляется новое названіе художественной формы—фуга (Fuga). Мы не имѣемъ основанія предполагать, чтобы оно означало что-либо иное, нежели 100 лѣтъ спустя, когда было употребительно для строгой имитаціи, канона. Мурисъ добросовѣстно сообщаетъ о появившихся въ его время различныхъ мензурахъ (см. 130) Modus'a (Longa) и Tempus'a (Brevis), но не можетъ примириться съ этими нововведеніями. Онъ въ негодованіи восклицаетъ: „Съ искусствомъ, которое по истинѣ и по всей своей основѣ есть практическая вещь, хотятъ мудрить и превратить его въ отвлеченность“. Для насъ имѣетъ важность его замѣтка, что пѣснопѣнія, въ которыхъ голоса имѣютъ одинаковую мензуру, называются правильными, а такіе, въ которыхъ одновременно идущіе голоса имѣютъ мензуру различную — неправильными. Мы значитъ уже находимся среди каноническихъ затѣй, которыя нидерландцы довели потомъ до такой головокружительной высоты. Доказательствомъ того, что продукты контрапунктическихъ комбинацій могли быть прекрасны уже въ раннія времена, можетъ служить нижеприведенное начало Rondellus'a изъ рукописи XIII в., находящейся въ лондонскомъ Британскомъ музеѣ. Эта композиція есть уже родъ загадочнаго канона, написаннаго въ одну строку, (Longa замѣнена 𝅗𝅥.):



Эта мелодія исполняется въ четыре голоса однородными голосами (4 тенора), вступающими черезъ четыре такта одинъ послѣ другаго; къ этому два баса постоянно припѣваютъ такъ называемый Pes:



Подобныя этому сочиненія обнаруживаютъ такое сильное гармоническое чувство, что остается только удивляться, почему теорія не уловила тайнъ практики и не стремилась къ ясному выраженію гармоніи въ нашемъ смыслѣ. Это впрочемъ скоро сдѣлалось, какъ видно изъ нѣкоторыхъ анонимныхъ трактатовъ, которые, правда, стоятъ особнякомъ среди другихъ, не отступающихъ отъ указаній Франко и Витри для веденія голосовъ; особенно же одинъ трактатъ „Ars discantus secundum Johannem de Muris", (который не слѣдуетъ приписывать ему самому, хотя трактатъ относится не позже какъ къ XV в.). Въ трактатѣ даются указанія относительно трехголоснаго

склада, изъ которыхъ всегда получается полный аккордъ, т е. онѣ предполагаютъ ясное сознаніе значенія трезвучій; неизвѣстный, къ сожалѣнію, авторъ предостерегаетъ, чтобы два контрапункта не брали отъ тенора квинту, октаву, терцію или сексту, хотя бы на разстояніи октавы одинъ отъ другаго, ибо въ такомъ случаѣ получаются не два различныхъ, а два одинаковыхъ звука. Онъ предостерегаетъ также отъ комбинаціи сексты и квинты не смотря на расширеніе на октаву. „Всего лучше, если одинъ контрапунктъ беретъ октаву, а другой дециму, или же одинъ дециму, а другой дуодециму, а также одинъ сексту, а другой октаву, потому что въ этихъ случаяхъ оба контрапункта безъ тенора образуютъ сексту или терцію“.

Тотъ же теоретикъ даетъ подробныя наставленія для сочиненія двухъ контрапунктовъ, одного лежащаго выше тенора, (назыв. Carmen = Cantus), а другаго ниже (наз. Contratenor; впослѣдствіи какъ извѣстно контратеноромъ назывался альтъ, а голосъ снизу тенора назывался Bassus). Одобренные имъ контрапункты всѣ такъ расположены, чтобы по возможности получалось трезвучіе:




Если прибавить къ этому уже упомянутую у Витри фигурацію съ диссонирующими промежуточными звуками, то нельзя не признать, что музыкальный складъ начинаетъ пріобрѣтать увѣренность, подвижность и полноту звучности, дѣлающіе его способнымъ къ достиженію высокой цѣли. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы переходимъ, изъ эпохи поисковъ ощупью, въ эпоху стремящагося къ сознательной цѣли художественнаго творчества. Не достаетъ еще сознательнаго введенія диссонанса, какъ особаго средства

выраженія, его приготовленія консонансомъ и разрѣшенія въ новый консонансъ; это появилось въ періодъ процвѣтанія полифоніи въ Нидерландахъ, но теорія ничего объ этомъ не знала.

**154. Что было со свѣтской музыкой въ эпоху развитія контрапункта?**

Естественная потребность свободнаго мелодическаго творчества, не связаннаго ни школьными правилами, ни рабскими оковами неприкосновеннаго Cantus firmus'а, конечно имѣло возможность проявиться и въ эти времена, какъ и всегда. Мы уже встрѣчали въ XII—XIII вв. мотивы народныхъ пѣсенъ въ качествѣ Cantus firmi многоголосныхъ сочиненій и увидимъ дальнѣйшее развитіе этого пріема. Такими же проявленіями естественной мелодіи были пѣсни трубадуровъ, миннезингеровъ и ближайшихъ ихъ преемниковъ пѣвцовъ-горожанъ, составлявшихъ переходъ къ мейстерзингерству, проникнутому духомъ ремесленничества и педантства. Хотя главнымъ дѣломъ инструментальной музыки было сопровожденіе пѣнія или его замѣна, но ея развитіе подтверждается трактатомъ XIV в. озаглавленнымъ „Summa magistri Johannis de Muris“ и содержащимъ перечисленіе всевозможныхъ инструментовъ (органы, флейты, трубы, волынки, цитры, псалтеръ, органистръ, монохордъ [клавесинъ], віолы и т. д.), о которыхъ говорится, что они имѣютъ свое особое письмо (habent signa propria suarum notarum). Весьма вѣроятно, что это была все та же старая органная нотація, съ которой мы снова встрѣчаемся какъ съ нѣмецкой табулатурой, въ XV в. въ оставшихся памятникахъ (Органная книга Конрада Паумана Fundamentum organisandi). Инструменты разумѣется играли главную роль въ народныхъ увеселеніяхъ: старыя танцовальныя пѣсни съ главной частью въ двухдольномъ тактѣ (Ringelreihen) и съ добавочной (Springtanz) въ трехдольномъ (также называется Proportio, потому что это былъ тактъ Sesquialtera) какъ видно пѣвались, потому что во всѣхъ нихъ сохранились тексты; однако всегда подыгрывали инструменты (будь то хоть одинъ скрипачъ или гудошникъ). Какъ особыя формы народныхъ пѣсенъ намъ извѣстны пѣсни ландс-

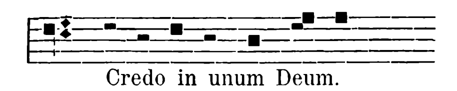
кнехтовъ, охотничьи, любовныя, шуточныя, дѣтскія и т. д. Особаго упоминанія заслуживаютъ Jeux трубадура Адама де-ла-Галь (A. de la Hâle 1240—87, носившій прозваніе „горбунъ изъ Арраса"), главнымъ образомъ Jeu de Robin et de Marion, родъ небольшой оперетты. Во всей этой свѣтской музыкѣ бьется пульсъ естественной музыкальной жизни, чрезвычайно выгодно контрастирующей съ большинствомъ еще очень натянутыхъ многоголосныхъ сочиненій высшей художественной музыки, посвятившей себя почти исключительно служенію церкви. Впрочемъ композиторы могли уже начать въ раннюю эпоху обрабатывать народныя пѣсни въ простомъ подходящемъ къ ихъ характеру многоголосномъ складѣ. Уже упоминалось, что Cantilenae XIV в. были вѣроятно такими простыми сочиненіями. „Locheimer Liederbuch" богатый сборникъ эпохи ок. 1400 заключаетъ въ себѣ нѣсколько прекрасныхъ двух-и трехголосныхъ пѣсенъ въ народномъ характерѣ. Въ концѣ XV в. четырехголосный складъ народныхъ пѣсенъ такъ процвѣталъ, что первопечатныя нотныя книги въ первыя десятилѣтія XVI в. одна за другой приносили такія „frischen teutschen Liedlein", „Reutterliedlein" „Gassenhawerlin" и французскія chansons, итальянскія вилланеллы, виллоты, фроттолы и т. д. и т. д.: а также танцовальныя мелодіи всѣхъ странъ (паваны, гальярды и пр.). То обстоятельство, что отъ среднихъ вѣковъ сохранились главнымъ образомъ церковныя композиціи, не должно вводить въ заблужденіе относительно будто бы недостатка въ народѣ склонности къ пѣнію. Съ одной стороны не считали достойными сбереженія эти такъ сказать полевые цвѣты, а съ другой вполнѣ понятно, что музыкальные теоретики, почти исключительно принадлежавшіе къ духовному званію, увѣковѣчивали главнымъ образомъ плоды своихъ измышленій. Сверхъ того нужно принять во вниманіе положеніе въ ранніе средніе вѣка бродячихъ инструменталистовъ (fahrende Spielleute), ремесленныхъ музыкантовъ, презираемыхъ, отверженныхъ, почти безправныхъ. Изъ церкви инструменталисты были совсѣмъ устранены въ XIII в. „propter abusum histrionum", т. е. потому что звукъ свѣтскихъ инстру-

ментовъ нарушалъ благоговѣйное вниманіе вѣрующихъ и наводилъ на нихъ безбожныя мысли. Саксонскіе и швабскіе кодексы причисляли инструменталистовъ (Spielleute) къ нищему сброду. Инструменталисты достигли покровительства законовъ и лучшаго положенія лишь съ того времени, когда соединились въ братства. Старѣйшимъ изъ нихъ было вѣнское музыкальное братство Св. Николая (1288); глава музыкантовъ въ извѣстномъ округѣ назывался музыкальный фогтъ, обершпильграфъ, Roi des ménétriers, Rex histrionum, маршалъ; онъ разбиралъ споры и поддерживалъ цѣховой порядокъ. Послѣдніе остатки такихъ музыкальныхъ гильдій продержались до конца прошлаго столѣтія.

**155. Въ чемъ заключались такъ называемыя „Künste" (искусничанье, затѣи) нидерландцевъ?**

Подъ этимъ разумѣютъ доведенное до крайности, особенно въ XV—XVI вв., каноническое голосоведеніе, начало котораго мы уже видѣли въ XII XIII вв. Если новѣйшія историческія изслѣдованія вполнѣ основательно опровергаютъ предположеніе, что сложный контрапунктъ былъ такъ сказать изобрѣтенъ въ Нидерландахъ, если все болѣе и болѣе выясняется, что во Франціи, какъ въ Германіи и Англіи, очень ревностно работали надъ усовершенствованіемъ стиля и выработкой сущности имитаціи прежде, нежели Нидерланды обратили на себя вниманіе музыкальнаго міра. то остается все-таки безспорнымъ фактъ, что именно во время высшаго процвѣтанія стиля, о которомъ идетъ рѣчь, ни одна страна въ мірѣ не можетъ выставить и приблизительно такого большаго числа знаменитыхъ именъ, сколько страна между Шельдой и Маасомъ, и что въ XV—XVI вв. мѣста не только капельмейстеровъ, но и пѣвцовъ во всѣхъ самыхъ большихъ церквахъ Рима, Вѣны, Парижа и т. д. были заняты артистами, вышедшими изъ Нидерландовъ и тамъ получившими свое художественное образованіе. Къ извѣстнымъ уже намъ формамъ въ это время прибавляется Месса, имѣющая большое значеніе уже по своему объему, какъ цѣльное, выработанное по общему плану произведеніе, въ особенности при удержаніи во

всѣхъ частяхъ одного Cantus firmus'a. Грегоріанскій хоралъ удерживается въ мессѣ только для начальныхъ, вводныхъ словъ текста отдѣльныхъ частей (какъ напр. „Gloria in excelsis Deo“), между тѣмъ какъ вступающій за тѣмъ хоръ продолжаетъ уже не напѣвъ хорала „et in terra pax“), а свободное сочиненіе композитора, имѣющее широко развитую форму хора. Въ нотаціи мессы поэтому въ началѣ всякой части въ хоральныхъ нотахъ прежде является запѣвъ священника:



Credo in unum Deum.

или же, какъ бы подразумѣвая запѣвъ, начинаютъ прямо со вступленія хора (Patrem omnipotentem и т. д.). Постоянныя части мессы, приходящіяся между различными отдѣлами богослуженія (Introitus, Kollecten, Orationen, Epistel, Evangelium, Offertorium, Präfation, Paternoster, Kommunion) суть слѣдующія: Kyrie, Gloria (Doxologie), Credo (Символъ, исповѣданіе вѣры), Sanctus съ Benedictus и Agnus Dei. Въ сохранившихся древнѣйшихъ полныхъ мессахъ уже встрѣчается особенность, состоящая въ удержаніи постояннаго Cantus firmus'a, но не изъ грегоріанскаго хорала, сюда относящагося, а свободно избраннаго либо изъ хоральныхъ мотивовъ, либо изъ свѣтскихъ народныхъ пѣсенъ. Это не слѣдуетъ понимать какъ добровольно налагавшееся композиторами особенное стѣсненіе на самихъ себя; скорѣе они нуждались въ подобной основѣ, на которой разработывали свободную ткань остальныхъ голосовъ. Для фантазіи, болѣе или менѣе безцѣльно блуждавшей до уразумѣнія сущности гармоніи, такой Cantus firmus могъ служить опорой вдохновенія въ опредѣленномъ направленіи. Историческое происхожденіе многоголоснаго исполненія мессы можно представить себѣ такъ: съ XII в. прежде всего въ мессѣ постепенно стали примѣнять déchant, дискантъ, импровизованный контрапунктъ (Déchant sur le livre, Contrappunto alla mente), пока слишкомъ плохой эффектъ одновременной импровизаціи нѣсколькихъ

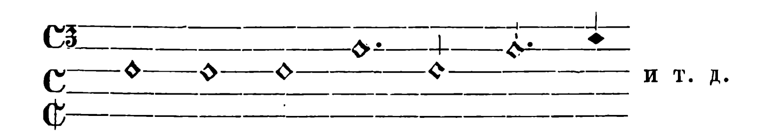
дискантистовъ не вынудилъ выработывать заранѣе многоголосныя сочиненія. Пѣвецъ и композиторъ долгое время еще соединялись въ одномъ лицѣ, т. е. пѣвцы такъ сказать письменно подготовлялись для исполненія, и такимъ образомъ композиція сама собою сдѣлалась прерогативой пѣвцовъ, которые по своей профессіи должны были знакомиться со сложнѣйшими опредѣленіями мензуральнаго нотнаго письма. Какъ извѣстно, трудности его изученія были такъ велики, что у мальчиковъ голосъ переходилъ въ мужской прежде, нежели они успѣвали ихъ одолѣть, поэтому хоры состояли только изъ взрослыхъ мущинъ, партіи же альта и сопрано исполнялись фальсетистами (Tenorini), а позднѣе, въ XVI в. кастратами. Четырехголосныя мессы, большею частію съ народной пѣсней (изложенной въ очень долгихъ нотахъ) въ качествѣ Cantus firmus'а въ тенорѣ и съ имитаціями въ остальныхъ голосахъ, появляются въ литературѣ около 1450; старѣйшими авторами ихъ были шотландецъ Джонъ Дэнстебль или Dunstaple (ум. 1458 г. въ Лондонѣ, - по свидѣтельству Іоанна Тинкториса (1475 г.) родоначальника новой системы письма), и его нидерландскіе современники Жилль Бэншуа (1452 1460 гг. при дворѣ герцога бургундскаго Филиппа Добраго) и Гильомъ Дюфэ (1428 г. младшій пѣвецъ папской капеллы въ Римѣ, ум. 27 ноября 1474 г. каноникомъ въ Камбрэ). Съ этими композиторами, которыхъ Тинкторисъ называетъ учителями Іоанна Окегема, Антуана Бюнуа, Венсана Фогеса и Фирмина Карона, музыкальная композиція вступаетъ въ періодъ высокаго процвѣтанія. На ряду съ мессой развилась въ особенности композиція мотета въ такомъ же родѣ, со сложными имитаціями и часто на Cantus firmus; мотетъ какъ и месса писался почти исключительно въ четыре голоса. Двух-и трехголосными были Chansons, также очень тщательно обработанныя, между тѣмъ какъ раньше упомянутыя обработки народныхъ пѣсенъ были также четырехголосными. Въ сочиненіяхъ этихъ первыхъ мастеровъ имитація остается еще довольно свободной, не особенно навязчивой, а Cantus firmus, какъ говоритъ Амбросъ, „играетъ роль

остающагося невидимымъ деревяннаго обруча, вокругъ котораго въ вѣнкѣ обвиваются цвѣты“. Въ сочиненіяхъ Океrема въ большей или меньшей степени еще замѣчается дѣйствіе остающагося въ силѣ стараго правила относительно болѣе, нежели двухголоснаго склада, т. е. можно еще отличить придѣлку третьяго и четвертаго голосовъ; послѣдовательность сочиненія отдѣльныхъ голосовъ еще видна. Увеличеніе сложности имитацій сдѣлало такой пріемъ невозможнымъ и заставило изобрѣтать голоса одновременно. Все болѣе и болѣе стали отдавать предпочтеніе формѣ имитаціи, которую мы теперь называемъ строго канонической, причемъ начинающій голосъ служитъ моделью для движенія остальныхъ. Посредствомъ различныхъ мензурныхъ обозначеній возможно было сдѣлать вполнѣ наглядной зависимость голосовъ одного отъ другаго даже въ тѣхъ случаяхъ, когда ноты, двигаясь на одинаковой высотѣ, имѣли вдвое большую или половинную длительность, а тогдашняя подвижность ключей (см. 131) дозволяла оставлять ноты на тѣхъ же мѣстахъ линейной системы, хотя бы имитація дѣлалась на квинту вверхъ или внизъ, или на какой угодно интервалъ. Отъ уразумѣнія этой возможности до выписыванія многоголоснаго сочиненія въ видѣ одного голоса оставался одинъ шагъ, а посредствомъ пояснительной надписи (такъ называемаго „канона“ (законъ, правило) давалось указаніе—какимъ образомъ нужно было всѣ голоса вывести изъ одного. Если такое указаніе, т. е. ключъ къ разрѣшенію такимъ образомъ написаннаго сочиненія былъ пропущенъ, то эта строгая имитаціонная форма, обыкновенно носившая названіе Fuga или Conseguenza, получала тогда названіе „канона“ (Canon aenigmaticus). Невѣроятно до какой исхищренности доходило каноническое письмо. Разстояніе между вступленіями голосовъ все болѣе и болѣе сокращалось, пока дошло до Fuga ad minimam (на разстояніи минимы), голоса даже начинали одновременно, но съ различной мензурой и разными ключами, или же одинъ голосъ шелъ въ возвратномъ движеніи, отъ конца къ началу (Canon cancricans, возвратный канонъ, зеркальный канонъ), или

же оборачивали вверхъ ногами нотный листъ. Развилась особенная виртуозность въ изобрѣтеніи изрѣченій, въ которыхъ такъ или иначе неясно намѣкалось на способъ исполненія, такъ напр. „canit more Hebraeorum", значило читай по-еврейски, т. е. наоборотъ; далѣе тоже самое выражалось стихомъ, имѣющимъ одинаковое чтеніе слѣва направо и справа налѣво: „Signa te, signa, temere me tangis et angis" и т. д. Исполненіе въ обращеніи (превращеніе пониженія въ повышеніе и наоборотъ) указывалось такъ: „Qui se exaltat humibiliatur". Вершины своей подобныя надписи достигаютъ въ „Clama ne cesses" (Взывай непрестанно, т. е. пропусти всѣ паузы), „Noctem in diem vertere" (т. е. читай всѣ черныя ноты какъ бѣлыя, а бѣлыя какъ черныя), иначе, имѣющія совершенную мензуру читай какъ несовершенныя и т. д. Эти головоломныя хитрости развились уже ок. 1500 г., т. е. въ эпоху учениковъ Бэншуа и Дюфэ, между которыми наиболѣе выдающимися были Іоаннъ Окенгеймъ или Окегемъ (1461 первый капельмейстеръ при дворѣ короля французскаго Карла VII, ум. ок. 1520 г.), знаменитый учитель Жоскина, Деларю и др., потомъ Яковъ Обрехтъ (Obrecht, Hobrecht), одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ композиторовъ (род. 1430 г. въ Утрехтѣ, 1492 капельмейстеръ въ Антверпенѣ, ум. 1506 г.), Антуанъ Бюнуа, Фирменъ Каронъ, Венсанъ Фогесъ (Faugues), Іоаннъ Регисъ, Жакъ Барбиро (ум. 1491 г.) и двое великихъ теоретиковъ Іоаннъ Тинкторисъ (1475 при дворѣ Фердинанда Аррагонскаго въ Неаполѣ, ум. 1511 г.) и Франкино Гафори (род. 1451 въ Лоди, ум. 1522 г. въ Миланѣ), изъ нѣмецкихъ композиторовъ въ особенности Александръ Агрикола (ранѣе 1474 г. герцогскій капельмейстеръ въ Миланѣ, 1500 г. при дворѣ Филиппа Красиваго, въ свитѣ котораго умеръ въ Испаніи 1506 г.), Генрихъ Финкъ (въ 1492 1506 при польскомъ королевскомъ дворѣ въ Краковѣ), Адамъ фонъ Фульда (имѣющій также значеніе въ качествѣ писателя), Павелъ Гофгаймеръ (род. 1459 въ Раштадтѣ въ Зальцбургѣ, ум. 1537 г. въ Зальцбургѣ), ихъ еще болѣе значительный современникъ Генрихъ Исаакъ (Arrigo Tedesco ум. 1517 г.

въ Вѣнѣ) и Томасъ Штольцеръ (род. въ Силезіи, ум. 1526 г. венгерскимъ королевскимъ капельмейстеромъ въ Офенѣ). Но высочайшей степени исхищренности достигла композиція между учениками Окенгейма и современниками ихъ въ такъ называемой второй нидерландской школѣ съ ея главными представителями Жоскиномъ де Прэ, величайшимъ композиторомъ всего періода (въ 1475 пѣвецъ папской капеллы въ Римѣ, ум. 1521 г.), Пьеромъ де Ларю (Petrus Platensis, съ 1492 по 1510 г. пѣвецъ капеллы бургундскаго двора), Антонъ Брумель (1505 при дворѣ въ Феррарѣ), Жанъ Мутонъ (ум. 1522 г. въ С. Кентенѣ), Гаспаръ фонъ Вербеке, Джованни де Орто, Матвѣй Пипеларе, Антонъ и Робертъ де Февэны, Жанъ Гизелинъ, Филиппъ Бассиронъ, Лоизэ Компэръ (всѣ около 1500 г.). Изумительному развитію музыкальной продуктивности въ концѣ XV в. на подмогу пришло изобрѣтеніе нотопечатанія, сдѣланное Оттавіаномъ Петруччи (патентованъ венеціанскимъ совѣтомъ въ 1498 г.), слѣдствіемъ чего явилась немыслимая раньше распространенность сочиненій, что конечно поощряло и сочинителей. Изданія Петруччи (1501—1523) содержатъ большое число произведеній замѣчательнѣйшихъ композиторовъ конца XV и начала XVI вв., между ними цѣлыя книги мессъ Жоскина, Агриколы, Брумеля, Гизелина, Ларю, Обрехта, Орто, Исаака, Гаспара, (фонъ Вербеке) Мутона, Февэна и т. д. Потомъ великолѣпные сборники мотетовъ (особенно Motetti della corona 1514—1519). Мессы этой эпохи носятъ обыкновенно названія, состоящія изъ начальныхъ словъ той пѣсни или гимна откуда взятъ Cantus firmus, лежащій въ основѣ сочиненія; (такъ мы имѣемъ мессы почти всѣхъ нидерландскихъ композиторовъ, начиная съ Дюфэ, на французскую солдатскую пѣсню L'homme armé, затѣмъ мессы Malheur me bat, Bon temps, Faisant regrets и т. д. Мессы Ave regina coelorum, Ave maris stella, Da pacem, Salva nos и т. д.; Тамъ, гдѣ такого Cantus'a въ тенорѣ не было, месса называлась Missa sine nomine. Если въ тенорѣ выдерживались ostinato нѣсколько нотъ, большею частію имѣвшихъ сокровенный смыслъ, то месса называлась по ихъ сольмиза-

ціоннымъ слогамъ, такова месса La sol fa re mi (= Laissez faire moi) Жоскина. Образцомъ изысканности контрапунктическаго искусства можетъ служить месса Жоскина L'homme armé, *super voces musicales*. Въ старѣйшихъ контрапунктированіяхъ Cantus firmus идетъ такими долгими нотами, что прослѣдить мелодію не было возможности, у композиторовъ же второй нидерландской школы стало употребительнымъ многократное повтореніе одного и того же Cantus firmus'а. Въ названной мессѣ Жоскинъ начинаетъ заглавную пѣсню въ тенорѣ съ перваго vox musicalis (сольмизаціоннаго слога) Ut, т. е. съ c, въ Gloria начиная и кончая въ d (второй vox musicalis = Ré), въ Credo начиная и кончая въ e, въ Sanctus въ f, въ первомъ Agnus въ g, въ третьемъ Agnus въ a, но передаетъ здѣсь пѣсню въ сопрано, потому что для тенора это слишкомъ высоко. Въ Gloria пѣсня поется дважды, во второй разъ въ обратномъ порядкѣ (cancricat), въ Credo трижды, второй разъ въ обратномъ порядкѣ. Кромѣ того пѣсня появляется то въ дискантѣ, то въ басѣ или альтѣ, а гдѣ этого нѣтъ, тамъ свободные контрапунктическіе голоса идутъ то въ строгой, то въ свободной имитаціи. Второй Agnus есть трехголосный канонъ, написанный въ одну строку съ тремя тактовыми обозначеніями (tria in unum). Мы приводимъ этотъ Agnus какъ образщикъ подобной изысканности (Пьеръ де Ларю написалъ цѣлую мессу O salutaris hostia, какъ Fuga quatuor vocum ex unica). Оригинальная нотація имѣетъ такой видъ:




а разрѣшеніе (съ замѣной, какъ мы уже дѣлали, нотами меньшей величины):





Изъ этого примѣра можно себѣ составить приблизительно вѣрное общее сужденіе относительно гармоническаго эффекта сочиненій, получающихся изъ такихъ хитросплетенныхъ комбинацій. Пустыя мѣста встрѣчаются всюду, а гармонія довольно часто лишена опредѣленности, что объясняется отчасти чисто мелодическимъ пониманіемъ церковныхъ ладовъ, доходившимъ до того, что въ XVI в. (Глареанъ) еще разсматривали отдѣльные голоса полифоннаго сочиненія, какъ принадлежащіе къ различнымъ ладамъ, напр. теноръ къ фригійскому, а басъ къ гиподорійскому ладу. Всего хуже однако въ такихъ контрапунктическихъ произведеніяхъ было отношеніе къ тексту. Дальше общей характеристики въ цѣломъ сочиненіи не шли, даже едва ли могла быть рѣчь о правильной декламаціи. Композиторамъ довольно было работы съ гигантской трудностью проведенія, кажущихся намъ теперь праздным измышленіемъ, комбинацій въ чисто музыкальномъ смыслѣ. Текстъ подписывался просто только въ началѣ и концѣ голосовъ и пѣвцамъ предоставлялось распредѣлять его и повторять по усмотрѣ-

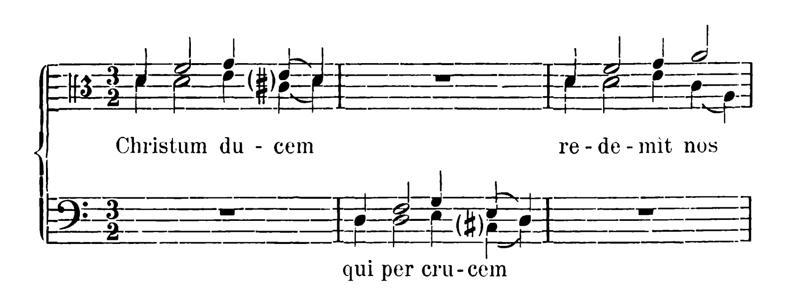
нію. При многочисленномъ составѣ хора отдѣльные пѣвцы могли обращаться съ текстомъ весьма различно. Вслѣдствіе этого необходимо должно было явиться законное требованіе, чтобы прежде всего опять стали брать мелодіи болѣе подходящія къ словамъ.

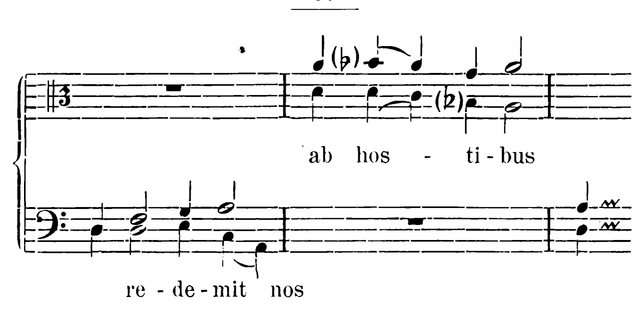
**156. Послѣдовало ли внезапно или постепенно вошло упрощеніе стиля и болѣе заботливое отношеніе къ тексту?**

Относительно мессъ и мотетовъ нужно сказать первое, а къ пѣснеобразнымъ композиціямъ примѣнимо второе. Насколько намъ возможно прослѣдить раннія пѣсенныя композиціи, мы вездѣ видимъ въ нихъ гораздо болѣе простую фактуру, нежели въ мессахъ и мотетахъ. Въ „Лохеймскомъ пѣсенникѣ" (Locheimer Liederbuch) встрѣчается трехголосная пѣсня „Der Wald hat sich entlaubet", относящаяся по мнѣнію Ф. В. Арнольда къ половинѣ XV в. и вполнѣ имѣющая такой же складъ, какъ и пѣсни Павла Гофгеймера или Генриха Исаака, съ яснымъ разчлененіемъ по риѳмамъ стихотворенія и внятными гармоническими каденціями; имитаціи отсутствуютъ и при всей строгости голосоведенія въ цѣломъ, отдѣльные голоса имѣютъ достаточно самостоятельности. Въ эту эпоху умозрительнаго искусства пѣсня очевидно сохранила естественность. Грегоріанскій хоралъ въ своей внутренней сущности задолго до того устарѣлъ и превратился въ окоченѣлый остовъ, различнѣйшее убранство котораго составляло святую задачу для художниковъ, по онъ своими старыми, лишенными прежней жизненнойпрелести мелодіями, не трогалъ ихъ сердца. Этимъ объясняется тотъ странный фактъ, что даже для церковныхъ композицій брали пѣсню, причемъ ее конечно, что бы не возбуждать соблазна, такимъ же образомъ возлагали на Прокрустово ложе, какъ и грегоріанскій хоралъ. Тамъ же, гдѣ такое церковное соображеніе отсутствовало, здоровая свѣжесть изобрѣтенія этихъ мелодій вліяла на композитора своимъ благодѣтельнымъ возбужденіемъ; страхъ повредить нравившейся пѣснѣ направлялъ обработку ея совсѣмъ по инымъ, болѣе естественнымъ путямъ. Главнымъ же образомъ бережно

обращались съ текстомъ. Тексты эти, часто очень поэтическіе, но отнюдь не лишенные, ни крайнихъ наивностей, ни двусмысленностей, состояли изъ нѣсколькихъ строфъ одинаковаго склада; стихотворенія эти могли болѣе властно постоять за свою неприкосновенность передъ композиторами, нежели все тѣже, тысячи разъ положенные на музыку пѣснопѣнія мессы и псалмовъ. Эти простыя пѣсни были хорошей домашней музыкой того времени, отъ которой, какъ и теперь, требовали, что бы она была „немного для души", а недовольствовалась одними учеными ухищреніями. Въ пѣсенныхъ композиціяхъ XV в. уже проглядываютъ новѣйшіе лады, мажоръ и миноръ, которые, какъ извѣстно (см. 138), были приняты въ качествѣ пятаго и шестаго церковныхъ ладовъ (считая съ плагальными 9—12) въ систему въ половинѣ XVI в., когда уже невозможно было долѣе укрыться отъ сознанія, что старыхъ ладовъ недостаточно. Разумѣется оба различныхъ стиля — одинъ со сложными имитаціями и безъ всякаго вниманія къ тексту, а другой просто проводящій текстъ и мелодію въ тенорѣ—не могли существовать одинъ возлѣ другаго, не породивъ развившихся между ними различныхъ переходныхъ ступеней. Съ одной стороны уже въ XV в. мы встрѣчаемъ французскія chansons (Дюфэ, Бюнуа) въ двухголосной (теноръ и дискантъ) то строгой, то свободной канонической обработкѣ, между тѣмъ какъ третій (контратеноръ), очевидно приписанный послѣ, свободно дополняетъ сочиненіе; текстъ конечно поется не одновременно по слогамъ во всѣхъ голосахъ, но проводится послѣдовательно въ отдѣльныхъ партіяхъ и является законченнымъ въ каждомъ голосѣ. Въ первомъ изъ изданій Петруччи (Odhecaton 1501—1503) находится много такихъ chansons старыхъ нидерландцевъ. Въ Италіи, въ мадригалѣ, явилось другое письмо, занимающее средину между простымъ и сложнымъ. Старѣйшій между извѣстными сборниками мадригаловъ вышелъ въ 1533 (Madrigali novi); почти въ то же время явились мадригалы Губерта Найха. Въ 1536 Виллартъ уже передѣлалъ мадригалы Филиппа Вердело для пѣнія съ лютней. Въ 1558

появилась первая книга мадригаловъ нидерландца Аркадэ; они были пятиголосные и это число голосовъ осталось обычнымъ (на ряду съ 3, 4 и 6). Аркадэ произвелъ мадригалами огромное впечатлѣніе. Ближайшими его послѣдователями были Яхетъ фанъ Берхемъ, Губертъ Вальрантъ, Костанцо Феста (первый итальянскій мадригалистъ) Адріанъ Виллартъ, Клавдій Меруло, Кипріанъ де Роре, Джезуальдо ди Веноза, Лука Маренціо, Ораціо Векки, Орландо Лассо, въ Англіи Томасъ Морлей, Орландъ Гиббонсъ и др. Мадригалъ, какъ и chanson, имѣлъ большею частію эротическое содержаніе, текстъ былъ не длиненъ, не дѣлился на строфы, но эпиграмматически заканчивался какой-нибудь тонкостью. Chanson и мадригалъ значитъ представляли тогда изящную художественную пѣсню, въ которой простыя, преимущественно гармоническія мѣста чередовались съ имитаціями. Съ другой стороны и въ церковной композиціи мы встрѣчаемъ въ отдѣльности наклонность къ простому письму; Жоскинъ де Прэ въ особенности повидимому понималъ превосходное дѣйствіе простыхъ гармоній, которые у него часто выступаютъ среди сложныхъ контрапунктовъ. Гимнъ Christum ducem (напечатанный въ Motetti della corona I, Петруччи) является какъ бы сознательнымъ возвращеніемъ къ ясному, простому ритму одноголосныхъ древнѣйшихъ гимновъ. Вотъ его начало:






Правильное скандованіе и композиція, идущая по слогамъ не составляютъ личнаго изобрѣтенія Жоскина, они являются знаменіемъ времени. Возрожденіе изученія древнихъ языковъ, античной литературы и искусства начало отражаться на музыкѣ и выразилось въ опытахъ примѣненія античнаго метра. Знаменитый гуманистъ Конрадъ Цельтесъ въ Ингольштадтѣ повидимому особенно способствовалъ этому; его ученикъ Петръ Тритоніусъ издалъ въ 1507 въ Аугсбургѣ у Эргарда Оглина сборникъ четырехголосныхъ композицій нота противъ ноты на оды Горація и др. также на героическіе и элегическіе размѣры, частію на стихотворенія самого Цельтеса, всего на 22 различныхъ размѣра („Melopœiae sive melodiæ tetracenticæ" и пр.); долгіе и короткіе слоги передавались 2 : 1. Это сочиненіе есть первое нѣмецкое изданіе, напечатанное нотными (деревянными) типами. За три года передъ тѣмъ (1504) Петруччи въ четвертой книгѣ Frottole уже помѣстилъ нѣсколько простыхъ сочиненій, правильно передававшихъ античные метры (Ode, Versi latini), а также Modo di cantar sonetti (въ пятой и шестой книгахъ Frottole также встрѣчаются композиціи на сонеты), которыя быть можетъ слѣдуетъ также приписать внушенію Цельтеса. Затѣмъ слѣдовали Францискусъ Боссинензисъ съ двумя сочиненіями на оды Горація въ табулатурномъ изданіи для пѣнія съ акомпаниментомъ лютни (1539) и Павла Гофгаймера („Harmoniæ poëticæ sive nonnulla carmina Horatii" 1539). Глареанъ въ 1547 въ своемъ Dodekachordon'ѣ высказывается за то, что бы подобныя композиціи на оды

(какія онъ и самъ писалъ) исполнялись однимъ голосомъ, а не многими. Въ концѣ XVI и въ XVII в. метрическое пѣніе латинскихъ духовныхъ пѣсенъ принадлежало къ числу школьныхъ упражненій. Въ 1584 появились парафразы псалмовъ въ античныхъ размѣрахъ, сдѣланныя Георгомъ Бухананомъ и на музыку въ одинъ голосъ положенные Statius Olthovius'омъ, въ 1596 двадцать латинскихъ одъ мюльгаузенскаго суперинтендента Гельмбольда „pro scansione versuum" съ музыкой Іоганна Экварда и наконецъ въ 1609 „Melodiæ scholasticæ" Бартоломея Гезе (Gesius), духовные гимны различныхъ размѣровъ съ такой же музыкой. Такъ какъ всѣ эти оды имѣли музыкальный складъ нота противъ ноты, и интересъ композиторовъ долженъ былъ сосредоточиваться на правдивости выраженія и гармоніи, то мы безъ сомнѣнія должны въ нихъ видѣть колыбель гармонической музыки. Вліянію изученія древнихъ слѣдуетъ также приписать намѣренное употребленіе хроматическихъ послѣдованій (см. № 134), существенно содѣйствовавшихъ проясненію гармоническаго склада. Сколь ни достойны вниманія эти различные факторы, подготовлявшіе очищеніе слишкомъ усложненнаго стиля второй нидерландской школы, все таки нуженъ былъ особый толчекъ, который бы заставилъ композиторовъ усмотрѣть ихъ заблужденія въ ихъ высшихъ и наиболѣе уважаемыхъ произведеніяхъ. Такимъ толчкомъ была реформація. Какъ извѣстно, одной изъ первыхъ мѣръ Лютера было обновленіе церковнаго пѣнія и возвращеніе къ участію въ немъ всей общины; для облегченія онъ замѣнилъ грегоріанскій хоралъ расчлененными на строфы и риѳмованными пѣснями, мелодіи которыхъ и многоголосную ихъ обработку онъ частію прямо взялъ изъ наиболѣе любимыхъ народныхъ пѣсенъ, а частію сдѣлалъ по образцу ихъ, какъ въ свободномъ изобрѣтеніи, такъ и въ передѣлкахъ гимновъ и секвенцій старой церкви. Отдѣльныя пѣснопѣнія были также заимствованы у богемскихъ братьевъ (гусситовъ); не слѣдуетъ упускать изъ виду, что въ Германіи пѣснеобразное пѣніе нашло доступъ въ церковь еще ранѣе реформаціи. Совершенно подобный же

процессъ превращенія народныхъ пѣсенъ въ духовныя совершался и въ Нидерландахъ, гдѣ въ срединѣ XVI в. Тильманъ Сузато издалъ „Souter lidekens,“ стихотворную передѣлку псалмовъ на извѣстныя мелодіи тогдашнихъ нидерландскихъ народныхъ пѣсенъ. Горячее одушевленіе, которое протестантское пѣніе возбуждало въ сердцахъ вѣрующихъ, было одной изъ причинъ, заставившихъ тридентскій соборъ (1545—63) обратить вниманіе на реформу католической церковной музыки, главнымъ образомъ на удаленіе неприличныхъ пѣсенныхъ текстовъ изъ тенора; въ 1564 конгрегація кардиналовъ сдѣлала постановленіе совсѣмъ изгнать фигуральную музыку изъ церкви, если не удастся придать ей болѣе благоговѣйный характеръ и привести въ большее согласіе съ текстомъ; едва ли можно сомнѣваться, что такое постановленіе нужно также отнести на счетъ вліянія возрастающей силы протестантской музыки. Такимъ образомъ выходитъ, какъ будто возвышенный стиль Палестрины былъ созданъ по приказу церкви, что конечно было бы невозможно, если бы подготовительныя условія не были на лицо, т. е. если бы композиторы на ряду съ исхищреннѣйшими сложностями не имѣли бы издавна уже навыка къ простѣйшей фактурѣ. Выше было указано, что еще Жоскинъ, представитель высшаго комбинаціоннаго искусства Нидерландцевъ уже выказывалъ явныя стремленія къ идеальной цѣли искусства; съ теченіемъ XVI вѣка пріобрѣтается все болѣе широкая основа такого направленія и конечно немалую долю участія имѣютъ своеобразность и впечатлительность итальянцевъ, того народа, къ которому теперь должна была перейти гегемонія нидерландцевъ. Сюда же нужно отнести и безъискусственное величіе близко стоящаго къ Палестринѣ Орландо Лассо, хотя нидерландца по рожденію, но выросшаго въ Италіи.

**157. Произошло ли проясненіе полифоннаго склада оттого, что нидерландцы передали итальянцамъ высшее искусство контрапункта, или же наоборотъ нидерландцы научились у итальянцевъ?**

И то, и другое отчасти справедливо. Въ эпоху первой и

второй нидерландскихъ школъ Италія уже имѣла значительныхъ теоретиковъ, какъ Франкино Гафори, Филиппо да Казерта, Пьетро Арона и Людовико Фольяни, изъ сочиненій которыхъ не видно, что бы въ это время въ Италіи искусство было дурно поставлено. Но въ то же время нельзя отрицать, что настоящія композиторскія школы явились, а роскошный подъемъ музыки наступилъ лишь вмѣстѣ съ переселеніемъ Адріана Вилларта въ Венецію и Клода Гудимеля въ Римъ. Виллартъ былъ ученикомъ Жана Мутона и Жоскина де Прэ; до 1520 онъ жилъ уже нѣсколько лѣтъ въ Римѣ и Феррарѣ, а также при дворѣ Лудвига II короля богемскаго и венгерскаго, и съ 1527 сдѣлался капельмейстеромъ церкви св. Марка въ Венеціи. Вердело былъ тамъ при немъ пѣвцомъ капеллы. Вилларту отнюдь нельзя приписывать изобрѣтеніе мадригала, хотя эта форма, задолго извѣстная въ Италіи, повидимому очень привлекала его къ себѣ (см. 156) и быть можетъ имѣла вліяніе на стиль его письма; дѣйствительное его созданіе есть двухорный стиль, впервые имъ примѣненный въ „Вечернихъ псалмахъ" (Vesperpsalmen), изданныхъ въ 1550 („accomodati da cantare a uno et a duoi chori"). Эту мысль ему вѣроятно внушила церковь св. Марка съ ея двумя органами, стоящими одинъ противъ другаго. Виллартъ кажется писалъ довольно много для органа (Fantasie, Ricercari, Contrapunti, a tre per cantar o suonar 1559). Знаменитѣйшими его учениками были Андрей Габріели, Чипріано де Pope и Джозеффо Царлино. Андрей Габріели, въ 1556 занявшій послѣ Клавдія Меруло мѣсто втораго органиста въ церкви св. Марка, продолжалъ развитіе двухорной композиціи, но особеннаго значенія онъ достигъ въ органной литературѣ (Intonazioni 1593, Ricercari 1595) и завѣщалъ свое искусство племяннику своему Джованни Габріели, а также Гансу Лео Гаслеру и основателю сѣвернонѣмецкой школы органистовъ Яну Питеру Свелинку. Въ это время Италія дѣйствительно сдѣлалась страной, въ которой музыканты искали высшаго образованія, и къ великому племяннику Андрея Габріели, Джованни, достигшему высшаго мастерства во многохорномъ сочиненіи,

являлся учиться старшій представитель нѣмецкой протестантской музыки Генрихъ Шютцъ. Джованни Габріели, род. 1557, ум. 1613, наслѣдовалъ въ 1585 Клавдіо Меруло въ качествѣ перваго органиста церкви св. Марка, Чипріано де Роре, род. 1516 въ Мехельнѣ (слѣдовательно нидерландецъ) въ 1563—65 капельмейстеръ церкви св. Марка, какъ преемникъ Вилларта, особенной извѣстностію пользовался въ качествѣ мадригалиста (хроматическіе мадригалы 1560 - 68), но писалъ также мессы, мотеты и пр. до восьми голосовъ. Наконецъ Джозеффо Царлино, род. 1517, сдѣлался въ 1575 преемникомъ де Роре въ качествѣ капельмейстера церкви св. Марка, ум. 1590; былъ наиболѣе уважаемымъ въ свое время учителемъ контрапункта, за которымъ остается непреходящая слава яснаго уразумѣнія и опредѣленія впервые сущности гармоніи въ ея двойственности (мажорное и минорное трезвучіе); Царлино, изложившій въ стройной системѣ ученіе о контрапунктѣ лучше всѣхъ своихъ предшественниковъ (Istituzione armoniche 1558, Dimostrazioni armoniche 1571, Sopplimenti musicali 1588), вмѣстѣ съ тѣмъ открылъ новую эпоху гармонической музыки. – Римская школа, основанная Клодомъ Гудимелемъ, замѣчательна не менѣе венеціанской. Гудимель, род. въ 1505 въ Безансонѣ; прибылъ около 1535 въ Римъ и ему посчастливилось тамъ быть учителемъ Анимуччіа, Палестрины и обоихъ Нанини. Впослѣдствіи онъ отправился въ Парижъ потому, какъ предполагаютъ, что перешелъ въ протестантизмъ; во всякомъ случаѣ достовѣрно, что онъ былъ первымъ протестантскимъ композиторомъ во Франціи; ему принадлежитъ четырехголосная обработка нота противъ ноты уже имѣвшихся мелодій на псалмы въ переводѣ Маро и де Безе. $^{28}/_{29}$ августа 1572 онъ какъ гугенотъ былъ убитъ въ Ліонѣ и тѣло его брошено въ Рону. Стиль Гудимеля, какъ и стиль Вилларта, полный благозвучія, имитаціонный безъ изысканности и съ наклонностью къ большому числу голосовъ (въ мотетахъ у него встрѣчалось до двѣнадцати голосовъ). Насколько на его стиль повліялъ Костанцо Феста (1517 пѣвецъ папской капеллы, ум. 1545) опредѣлить нельзя,

ибо неизвѣстно ни одно изъ сочиненій римскаго періода дѣятельности Гудимеля. Но во всякомъ случаѣ онъ не имѣлъ вліянія на Феста, стиль котораго заставляетъ уже предчувствовать Палестрину. Письма съ большимъ числомъ голосовъ (болѣе пяти) Феста не знаетъ; Гудимелю въ этомъ отношеніи могъ служить примѣромъ Виллартъ. Джованни Анимучіа, предшественникъ Палестрины по мѣсту капельмейстера въ церкви св. Петра, часто писалъ въ шесть голосовъ (мессы, мотеты, мадригалы); написанные имъ для ораторіума святаго Филиппа Нери Laudi суть гимноподобныя хвалебныя пѣсни простаго склада. То обстоятельство, что стиль Анимуччіа близокъ къ стилю Палестрины, не было случайностью, скорѣе оба они уступали усиливающемуся давленію церкви, стремившейся къ упрощенію письма, что между прочимъ доказывается отзывомъ каноника Ченчи о цѣломъ рядѣ произведеній, написанныхъ Анимуччіа по заказу папской капеллы въ 1568; въ отзывѣ говорится что они „соотвѣтствуютъ постановленіямъ Тридентскаго собора". Удивленіе къ быстротѣ (пять мѣсяцевъ), съ какой написаны эти заказные 14 гимновъ, 4 мотета и 3 мессы исчезнетъ, если мы предположимъ, что стиль, которому Анимуччіа научился у Гудимеля, самъ по себѣ подходилъ къ постановленіямъ собора, такъ что композитору пришлось только сдѣлать выборъ между своими готовыми работами. Высшей точки славы римская школа достигла въ лицѣ Джьованни Пьерлуиджи Санте, по прозванію да Палестрина, род. 1514 или 1515 въ Палестринѣ; въ 1540—44 онъ былъ ученикомъ Гудимеля, потомъ капельмейстеромъ въ родномъ городѣ, но въ 1551 онъ уже дѣлается Magister puerorum (учитель мальчиковъ хора) въ церкви св. Петра въ Римѣ, а черезъ нѣсколько мѣсяцевъ капельмейстеромъ; въ 1555 онъ сложилъ съ себя эту должность и поступилъ пѣвцомъ въ Сикстинскую капеллу, но вслѣдствіе интригъ былъ удаленъ подъ предлогомъ, что онъ женатъ; потомъ онъ занималъ второстепенныя капельмейстерскія мѣста въ Латеранѣ и S. Maria Maggiore, пока разомъ не получилъ огромную извѣстность въ 1564 написанными по предложенію кон-

грегаціи кардиналовъ мессами, спасшими музыку отъ изгнанія изъ церкви (честью такого порученія онъ былъ обязанъ глубокому впечатлѣнію, сдѣланному въ 1560 его импропріями (ламентаціи Великой Пятницы); побѣду главнымъ образомъ доставила шестиголосная Missa Papæ Marcelli, посвященная памяти папы Марцелла II. Палестрина былъ назначенъ композиторомъ папской капеллы, а по смерти въ 1541 Анимуччіа, Палестрина снова занялъ мѣсто капельмейстера церкви св. Петра. Онъ умеръ всѣми почитаемый и уважаемый 2 февраля 1594.

Что „стиль Палестрины" не былъ собственно новостью, намъ ясно изъ нашего предыдущаго обзора; въ немъ нова была истинно геніальная послѣдовательность проведенія общаго проясненія полифоннаго склада, что въ несовершенномъ видѣ составляло уже отличительную черту стиля Вилларта, или Гудимеля, или Феста, или Анимуччіа. Прибавимъ еще къ этому захватывающую правдивость выраженія, возвышенное благородство чувства, отсутствіе погони за имитаціонными хитросплетеніями, отношенія къ техникѣ какъ къ средству, а не какъ къ цѣли. Палестрина былъ одной изъ тѣхъ геніальныхъ натуръ, отмѣченныхъ Богомъ, какія появляются не во всякомъ столѣтіи и у которыхъ простая земля превращается въ золото. Онъ не создалъ новыхъ формъ, ни новой манеры, онъ былъ великъ тѣмъ, что его творенія обусловливались внутренней потребностью богатой жизни чувства; не пускаясь въ разсудочные поиски за новымъ, но и не слѣдуя по пятамъ за другими, онъ былъ истиннымъ геніемъ. Палестрина совсѣмъ не чуждался имитаціоннаго искусства, которымъ владѣлъ въ полнѣйшей степени, а также не пренебрегалъ свободнымъ употребленіемъ измѣненныхъ звуковъ, введеннымъ венеціанской школой, особенно „хроматиками"; не покидая старыхъ церковныхъ ладовъ, онъ не стѣснялъ себя строгостью ихъ выдерживанія. Онъ поступалъ, однимъ словомъ, какъ поступали геніи всѣхъ временъ и въ предѣлахъ формъ своего времени творилъ изъ полноты музыкальной природы, законы которой геній знаетъ безъ учителя.

Въ полномъ собраніи сочиненій Палестрины (у Брейткопфа и Гертеля, еще не закончено) однихъ мессъ считается 93, въ томъ числѣ 47 восьмиголосныхъ и 4 двѣнадцатиголосныхъ; къ этому нужно прибавить множество магнификатовъ (также восьмиголосныхъ), ламентацій, офферторій, литаній, гимновъ, вечернихъ псалмовъ и мадригаловъ. У обоихъ Нанини — Джьованни Марія (род. 1540, ум. 1607) основателя музыкальной школы, въ ко торой одно время преподавалъ и Палестрина, и его брата Джьованни Бернардино (ум. 1624) — замѣчается такая же наклонность употреблять болѣе пяти голосовъ въ замѣнъ имитаціонныхъ ухищреній; нужно однако замѣтить, что въ римской школѣ восьмиголосный складъ не распадался на раздѣльные хоры (Cori spezzati), какъ въ венеціанской школѣ, а составлялъ всегда одинъ хоръ. Въ позднѣйшее время, когда появляется форма композиціи съ инструментальнымъ сопровожденіемъ (см. слѣдующую главу), характернымъ отличіемъ римской школы остается отсутствіе акомпанимента, стиль a cappella и выраженіе „стиль Палестрины“ получаютъ теперь уже это побочное значеніе. Увеличеніе числа голосовъ (но съ дѣленіемъ на два и болѣе хора) идетъ дальше; между тѣмъ какъ ближайшіе послѣдователи Палестрины: Анеріо, Сурьяно, Витторія въ большинствѣ случаевъ ограничиваются восемью голосами, римскіе композиторы XVII в. Грегоріо Аллегри (ум. 1652), Паоло Агостини (ум. 1629 , Антоніо Чифра (ум. 1638), А. М. Аббатини (ум. 1677), П. Фр. Валентини (ум. 1654), Винченцо Уголини (ум. 1626),Ораціо Беневоли (ум. 1672) Г. Е. Бернабеи (ум. 1687) и послѣдніе отпрыски ихъ Г. О. Питони, (ум. 1743) и Пьетро Раймонди (ум. 1853) доходятъ до 16, 24, 48, 64 даже 96 голосовъ, что было конечно еще худшей запутанностью и исхищренностью, нежели загадочные каноны нидерландцевъ. Особое положеніе занимаетъ равноправный съ ними современникъ Палестрины и Джьованни Габріели, нидерландскій композиторъ Орландо ди Лассо (Orlandus Lassus) Родился онъ въ Монсѣ (Геннегау) въ 1520, съ 1532 былъ капельмейстеромъ при дворѣ Фердинанда Гонзага, вицекороля Сициліи, 1541—48 ка-

пельмейстеромъ Латеранскаго собора въ Римѣ, потомъ долго путешествовалъ, а съ 1557 и до своей смерти (14 іюня 1594) былъ въ придворной капеллѣ въ Мюнхенѣ, съ 1582 капельмейстеромъ. На Лассо имѣли вліяніе съ одной стороны итальянскіе композиторы того времени, римскіе и венеціанскіе, а съ другой нѣмцы Генрихъ Исаакъ и Лудвигъ Зенфль (ум. 1555 придворнымъ капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ); но вліяніе это не было такого рода, чтобы Лассо можно было назвать подражателемъ тѣхъ или другихъ. По геніальности дарованія и огромной плодовитости его слѣдуетъ считать за совершенно самостоятельнаго мастера, за Палестрину Германіи. Отличіе его стиля отъ нидерландцевъ второй школы приходится опредѣлить приблизительно тѣми же словами, какъ и стиль Палестрины. Онъ также съумѣлъ обратить технику въ служебное средство; гармоническая полнозвучность возвышается съ одной стороны большимъ числомъ голосовъ (онъ часто пишетъ въ 5 и 6), что слѣдуетъ приписать итальянскому вліянію, съ другой ясностью гармоніи, близко подходящей къ новымъ ладамъ — очевидно подъ вліяніемъ нѣмецкихъ пѣсенныхъ композицій. Общее число сочиненій Лассо заходитъ за 2000, въ томъ числѣ около 1200 мотетовъ, 52 мессы, 100 магнификатовъ, много оффицій, вигилій, мадригаловъ, chansons, нѣмецкихъ пѣсенъ и т. д. Особенно нужно отмѣтить его „Покаянные псалмы Давида“ (Psalmi pœnitentiales, напеч. 1584; ихъ великолѣпный пергаментный списокъ съ миньятюрами составляетъ украшеніе мюнхенской библіотеки); богатый выборъ сочиненій Лассо (Patrocinium musices 1573—76) изданъ въ пяти томахъ на счетъ герцога Баварскаго. Обѣ самыя яркія звѣзды эпохи полифонной музыки угасли почти одновременно (1594), непосредственно предъ появленіемъ новаго стиля, которому предстояло наложить свою печать на новое время и вскорѣ оттѣснить въ область забвенія богатый расцвѣтъ прошлаго, откуда его старается снова извлечь новѣйшее историческое направленіе.

---

# ГЛАВА XII.

## Происхожденіе монодіи съ сопровожденіемъ.

**158. Отмѣченъ-ли рѣзко какимъ нибудь особеннымъ фактомъ переходъ къ третьему главному періоду исторіи музыки, гармонической музыкѣ, мелодіи съ сопровожденіемъ,—или же совершалось постепенное развитіе зачатковъ указанныхъ въ предыдущей главѣ?**

Спредѣленіе сущности гармоніи является въ XVI в. (Царлино) вѣнцомъ постепеннаго развитія; переходъ къ разсмотрѣнію многоголоснаго склада по отношенію получившихся въ немъ созвучій совершался очень медленно. Но прежняя точка зрѣнія въ смыслѣ пониманія его, какъ нѣсколькихъ одновременныхъ послѣдованій звука, исчезла разомъ съ появленіемъ генералбаса (см. 135). Подобнымъ же образомъ, съ чрезвычайной постепенностію пробило себѣ въ XVI в. дорогу убѣжденіе, что прекрасная мелодія была всего доступнѣе и всего сильнѣе дѣйствовала на сердце въ ея простой связи со словомъ, не стѣсняемая непрерывными имитаціями и частымъ перекрещиваніемъ голосовъ. Но сознательное осуществленіе такого взгляда въ новомъ стилѣ письма, гдѣ мелодическому голосу отводилось первое мѣсто, а остальнымъ голосамъ — служебная роль акомпанимента, способствующаго большей выразительности главной мелодіи,—такое осуществленіе явилось разомъ, какъ открытіе, начинающее собою новую эпоху. Съ полнымъ правомъ неоднократно указывалось на то, что простая многоголосная пѣсня,—начало которой, особенно въ Германіи, можно прослѣдить еще въ XIV в. и которая во всякомъ случаѣ въ XV в. достигла своего полнаго развитія — послужила очень важной подготовкой для монодіи съ сопровожденіемъ. Хотя даже въ XVI в. на теноръ смотрѣли, какъ на главный голосъ и поручали мелодію (Cantus firmus), на которой зиждилось все зданіе многоголоснаго сочиненія, исключительно ему, но отъ вниманія композиторовъ, особенно въ сочиненіи нота противъ

ноты,—не могло укрыться то обстоятельство, что не теноръ, а самый верхнiй голосъ, сопрано, являлся вѣнцомъ цѣлаго и всего яснѣе опредѣлялъ контуры всего сочиненiя. Изъ того обстоятельства, что въ XVI в. старое названiе „Discantus“ все болѣе и болѣе замѣнялось новымъ „Cantus“ можно пожалуй вывести заключенiе, что тогда существовалъ уже вполнѣ сознательный взглядъ на верхнiй голосъ, какъ на мелодiю. Рѣшительный толчокъ пониманiю значенiя мелодiи во многоголосномъ сочиненiи былъ данъ появленiемъ инструментальнаго сопровожденiя. Задолго до открытiя флорентинцами монодiи началось развитiе акомпанимента поющимъ голосамъ инструментами, который нельзя смѣшивать съ прежнимъ удвоенiемъ мелодiи въ унисонъ на выдержанныхъ басахъ (Bourdons) или безъ нихъ, какъ это изстари дѣлалось. Это не значитъ, что композиторы еще въ XV в., или даже ранѣе, писали самостоятельныя инструментальныя сопровожденiя къ вокальнымъ мелодiямъ; этого конечно не было. Но не подлежитъ сомнѣнiю, что прежде въ полифоническихъ сочиненiяхъ одинъ или два голоса пѣли, а остальные играли на инструментахъ. Какъ извѣстно (см. 73) еще до XVI в. всѣ виды употребительнѣйшихъ инструментовъ образовали отдѣльныя самостоятельныя семейства, такъ что четырех- или пятиголоеное сочиненiе можно было исполнять или усиливать инструментами одного семейства; многiя сочиненiя XVI в. сопровождались поясненiемъ, что ихъ можно „пѣть или играть на инструментахъ всякаго рода“. Когда по необходимости приходилось замѣнять ту или другую недостающую голосовую партiю инструментомъ, то конечно нельзя было не замѣтить преобладающаго дѣйствiя человѣческаго голоса сравнительно съ инструментами. Разница была особенно замѣтна, когда съ голосами соединялись не духовые и смычковые, а бѣдные звукомъ щипковые (лютня, клавиръ). Но именно такiя разнородныя соединенiя сдѣлались любимыми еще ранѣе XVI в. Уже въ 1509 г. Петруччи издалъ 70 фроттолъ (простыхъ итальянскихъ пѣсенъ) въ аранжировкѣ для пѣнiя (сопрано) съ лютней (теноръ и басъ); изъ чего

позволительно вывести заключеніе (подтверждаемое другими табулатурными сборниками подобнаго рода), что въ домашней музыкѣ уже существовало обыкновеніе пѣть партію сопрано, а другіе голоса, за неимѣніемъ исполнителей, замѣнять однимъ изъ допускавшихъ многоголосіе инструментовъ. Можно только удивляться, что нужно было цѣлое столѣтіе, чтобы воспользоваться такимъ бывшимъ подъ рукою средствомъ для сочиненія непосредственно для голоса съ сопровожденіемъ лютни или другаго инструмента, т. е. примириться съ такими сопровождающими голосами, правильное веденіе которыхъ было не всегда возможно. Это можно себѣ объяснить только тѣмъ, что гармонію въ смыслѣ аккордовъ еще не знали, а понимали ее только какъ результатъ голосоведенія. Оригинальныя сочиненія XVI в. для однихъ инструментовъ писались такъ, какъ будто они предназначались для вокальнаго исполненія (что въ дѣйствительности и дѣлалось, потому что пѣли даже танцы). Сочиненія для лютни или родственныхъ ей инструментовъ (теорбы, гитары; Петруччи еще въ 1508 г. издалъ четыре книги падуанъ, калатъ и т. д. для лютни) имѣли видъ арранжировокъ; въ нихъ также особенной полнотой отличался верхній голосъ, а остальные выполнялись по возможности, при чемъ нельзя отрицать появленія аккордоваго элемента. Чисто инструментально задуманныя прелюдіи (Preambula, Priamel, Preamel) для лютни, какія встрѣчаются въ сборникахъ для лютни Ганса Юденкунигъ (Judenkunig 1523 г.), Ганса Нейзидлера (1536 г.), Ганса Герле и др. представляютъ собою частію имитаціи, какъ Canzone francese, частію—аккорды съ прерывающимся голосоведеніемъ, частію пассажи, служащіе замѣной недоступнаго лютнѣ выдерживанія звука. Такой же замѣной служатъ украшенія всякаго рода, уже выработавшіяся въ XVI в. Весьма поучительный подборъ пьесъ для лютни (частію подъ названіемъ Ricercar) находится въ книгѣ Василевскаго „Исторія инструментальной музыки въ XVI в.“. Однако повидимому еще до XVI в. всѣ пріемы сочиненія для лютни были перенесены на органъ, по крайней мѣрѣ Fundamentum organisandi Конрада

Паумана (1452 г.) есть дѣйствительно органный сборникъ, а не учебникъ контрапункта (методическое руководство къ украшеніямъ, Brechen und Kolorieren долгихъ нотъ). Такъ какъ Пауманъ (Baumann, Paulmann) славился въ качествѣ изобрѣтателя нѣмецкой лютневой табулатуры и виртуоза на лютнѣ, то нѣтъ ничего мудренаго, если онъ особенности, свойственныя сочиненію для лютни, пере несъ на органъ, не нуждавшійся въ сущности въ этомъ благодаря полной возможности выдерживать на немъ долгія ноты. Послѣдующее величественное развитіе органнаго стиля во всякомъ случаѣ коренится въ лютневыхъ аранжировкахъ. Въ высшей степени важные задатки свободнаго развитія заключаются уже въ сочиненіяхъ обоихъ Габріэли.

**159. Кто сдѣлалъ рѣшительный шагъ относительно сочиненія музыки для пѣнія съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ?**

Это сдѣлано не однимъ лицомъ, а съ самаго начала цѣлымъ кружкомъ. Если послѣ всего вышеприведеннаго монодію можно считать за дѣйствительное нововведеніе, то въ данномъ случаѣ теорія, разсудочное пониманіе, сдѣлалась матерью практики, творческой дѣятельности фантазіи. Почти несомнѣнно, что бесѣды въ образованномъ аристократическомъ обществѣ послужили къ выясненію необходимости реформы въ вокальномъ сочиненіи (при чемъ имѣлся въ виду какъ художественный стиль композиторовъ церковной музыки, такъ и стиль мадригалистовъ) и выставили лучшимъ для нея средствомъ коренное упрощеніе пріемовъ въ смыслѣ классической древности (о музыкѣ которой этотъ кружокъ могъ имѣть лишь смутное понятіе). Принимая во вниманіе отвлеченный характеръ происхожденія новаго стиля, нельзя удивляться, что въ началѣ цѣль была невѣрно намѣчена. Путь реформы былъ повидимому точно выясненъ, потому что почти одновременно выступили нѣсколько членовъ этого кружка съ композиторскими опытами совершенно сходными между собою. Такой ученый и художественный кружокъ собирался въ домѣ графа Барди, а потомъ у Джакопо Корси во Флоренціи въ послѣднее

двадцатилѣтіе XVI и въ первое десятилѣтіе XVII в.) Культъ классической древности очень оживился во Флоренціи, особенно послѣ основанія Косьмою Великимъ, умершимъ въ 1574 г., платоновской академіи; форма платоновскихъ діалоговъ сдѣлалась общеупотребительной для научныхъ и художественныхъ трактатовъ, во всемъ однимъ словомъ стремились подражать грекамъ. Воскрешеніе греческой музыкальной драмы сдѣлалось ближайшей цѣлью стремленій и на греческое происхожденіе музыкальныхъ драмъ того времени достаточно ясно указываетъ простой перечень ихъ названій: „Дафна", Пери, „Эвридика" Пери и Каччини и т. д. Сюжеты брались исключительно греческіе. Джуліо Каччини, прозванный Джуліо Романо, вскорѣ возвѣстилъ объ изобрѣтеніи речитативнаго пѣнія съ басомъ не вокальнымъ, а инструментальнымъ, слѣдовательно съ настоящимъ аккомпаниментомъ. Должно однако предупредить, что это изобрѣтеніе нельзя приписывать ему одному лично; по крайней мѣрѣ Джакопо Пери, принадлежавшій вмѣстѣ съ нимъ къ обществу Корси, участвовалъ въ этомъ; духовная инціатива нововведенія, повидимому хотя бы отчасти, принадлежала не столько обоимъ композиторамъ, сколько остальнымъ членамъ кружка: Барди, Корси, Строцци, Винченцо Галилеи и др. Каччини въ предисловіи къ своимъ „Nuove musiche" вышедшимъ во Флоренціи въ 1601 г. говоритъ:

„Когда во Флоренціи существовало превосходное общество Джованни Барди, графа Верньо, къ которому принадлежала не только большая часть дворянства, но также и первостепенные музыканты, образованные люди, поэты и философы, я, часто бывая въ немъ, по истинѣ долженъ сказать, что въ ихъ просвѣщенныхъ бесѣдахъ научился большему, нежели въ тридцатилѣтнихъ занятіяхъ контрапунктомъ. Они постоянно поощряли меня, и доказывали неопровержимыми доводами, что не слѣдуетъ придавать особенной цѣны музыкѣ, мѣшающей какъ слѣдуетъ понимать слова, искажающей смыслъ и размѣръ стиха, то удлинняющей, то сокращающей слоги ради контрапункта, губителя поэзіи (laceramento della poesia),

но убѣждали искренно предаться музыкѣ, столь превознесенной Платономъ и другими философами, утверждавшими, что въ трояκомъ существѣ музыки, первое мѣсто принадлежитъ слову, второе ритму и послѣднее звуку, а не наоборотъ; они настаивали на присоединеніи моемъ къ этому воззрѣнію, если я хочу, чтобы музыка трогала чувство слушателей и производила на нихъ то достойное удивленія дѣйствіе, какое восхваляютъ древніе писатели и вызвать которое контрапунктъ былъ безсиленъ.—Когда я убѣдился, что произведенія нашихъ дней доставляютъ наслажденія, доступныя только уху, что безъ пониманія словъ разумъ (inteletto) остается безучастнымъ, тогда мнѣ пришло на мысль сочинять музыку, подобную до извѣстной степени гармонической рѣчи, въ которой я выказалъ извѣстное благородное пренебреженіе къ пѣнію (nobile sprezzatura del canto), вставлялъ тамъ и сямъ нѣкоторые диссонансы, а басъ оставлялъ на мѣрѣ, исключая тѣхъ случаевъ, когда, согласно съ общепринятымъ обыкновеніемъ, я пользовался имъ, въ связи съ средними голосами, исполняемыми на инструментахъ, — для выраженія аффекта, для чего пригодно только это средство".

Здѣсь мы встрѣчаемся съ чрезвычайно важными задатками: естественной декламаціей на цифрованномъ басѣ, не составляющемъ контрапункта къ мелодіи, но только поддерживающимъ ее гармонически, между тѣмъ какъ средніе голоса въ извѣстныхъ мѣстахъ служатъ для выраженія настроенія. Такъ какъ въ данномъ случаѣ генералбасъ не составляетъ извлеченія изъ многоголоснаго контрапункта, а самостоятельный голосъ, цифровка котораго поясняетъ гармоническое значеніе звуковъ мелодіи, то въ немъ очевидно нужно видѣть нѣчто совершенно иное, нежели сложившуюся постепенно въ XVI в. подъ вліяніемъ практическихъ требованій цифровку басоваго голоса. Трудно было бы доказать, что Basso continuo или generale Л. Віадана былъ дѣйствительно чѣмъ либо инымъ, хотя Віадана называется его изобрѣтателемъ. Concerti ecclesiastici Віадана появились въ 1602 и обратили на себя большое вниманіе именно

примѣненнымъ въ нихъ способомъ сопровожденія одноголоснаго, двух- или трехголоснаго пѣнія постояннымъ басомъ; кому принадлежитъ prius этого изобрѣтенія, Віадана или первымъ музыкальнымъ драматикамъ, могло быть сомнительнымъ только въ томъ случаѣ, если бы можно было предположить, что Віадана примѣнялъ его за долго въ ранѣе изданныхъ, неизвѣстныхъ намъ сочиненіяхъ. На это есть указаніе въ его предисловіи къ его концертамъ; иначе нужно бы предположить, что онъ перенесъ въ церковную музыку манеру Пери и Каччини, и усовершенствовалъ ея примѣненіе. Въ вышеупомянутомъ предисловіи онъ говоритъ:

„Много было причинъ, заставившихъ меня написать эти концерты. Одной изъ главнѣйшихъ было то соображеніе, что если канторъ располагаетъ для пѣнія съ органомъ тремя, двумя или даже однимъ голосомъ, то за отсутствіемъ сочиненій такого рода ему приходится выбирать одинъ, два или три голоса изъ находящагося подъ рукой пяти,-шести,-семи, и даже восьмиголоснаго мотета. Эти голоса находятся однако же въ тѣснѣйшей связи съ остальными вслѣдствіе имитацій, обращеній, каденцій и т. п. на чемъ бываютъ основаны такія сочиненія. Взятые сами по себѣ эти голоса были полны долгими, часто повторяющимися паузами. не имѣли должныхъ заключеній, были лишены пріятной мелодіи; онѣ представляли собою незначительныя, мало интересныя (въ мелодическомъ отношеніи) послѣдованія. Къ этому присоединялись еще постоянные перерывы въ словахъ, отсутствовавшихъ въ иныхъ голосахъ или разставленныхъ самымъ безпорядочнымъ образомъ. Вслѣдствіе этихъ причинъ пѣніе могло казаться слушателямъ неполнымъ, утомительнымъ, лишеннымъ прелести, даже непріятнымъ, не говоря уже о неудобствахъ для исполняющихъ его пѣвцовъ. — Долго думалъ я объ этихъ затрудненіяхъ, долго искалъ способа устранить такое неудобство и, благодаря Бога! кажется посредствомъ сочиненія моихъ концертовъ я нашелъ наконецъ для этого настоящее средство. Они написаны не только отдѣльно для всякаго изъ четырехъ голосовъ, но и для всякихъ ихъ соедине-

ній по два, по три и даже по четыре, такъ чтобы всякій пѣвецъ могъ себѣ найти что либо по своему вкусу и своимъ средствамъ.... Я прилагалъ все стараніе для избѣжанія паузъ, гдѣ это не допускалось складомъ и особенностями пѣснопѣнія, въ пѣніи я стремился къ пріятному, красивому, къ хорошему голосоведенію, каденціи съ украшеніями употреблялъ, гдѣ это было прилично, давалъ поводы къ выразительному пѣнію, къ украшеніямъ и т. п. въ чемъ пѣвецъ можетъ выказать свой вкусъ и свое искусство.... Слова подъ музыку я располагалъ со всевозможнымъ тщаніемъ, такъ чтобы они ясно выдѣлялись и, передавая неприкосновенно смыслъ, легко воспринимались слушателемъ, лишь бы пѣвцы ихъ ясно произносили".

Какъ мы видимъ, Віадана самъ не выдаетъ генералбаса за свое изобрѣтеніе, онъ скорѣе упираетъ на обращеніе съ голосами или, вѣрнѣе, на весь стиль композиціи. Онъ придаетъ главное значеніе тому, что его concerti не суть вокальныя композиціи, въ которыхъ часть голосовъ замѣняется органомъ, но что участіе въ нихъ инструмента обязательно, задумано самостоятельно и что поэтому его партія сдѣлана совершенно иначе, нежели партія хороваго баса. Въ ней нѣтъ словъ и никакихъ паузъ. Вокальныя партіи онъ предохраняетъ отъ разорванности, текстъ отъ прерывчатости и удобно располагаетъ его слоги. Сходство съ сочиненіями драматиковъ Пери и Каччини очевидно, послѣдніе во всякомъ случаѣ меньше заботились о bel canto, Каччини даже прямо говоритъ о своемъ благородномъ пренебреженіи къ пѣнію, но кто знаетъ, быть можетъ Віадана съ умысломъ обращаетъ большее вниманіе въ противоположность имъ на красоту и изящество пѣнія. Такъ какъ изъ духовныхъ концертовъ Віадана развилась кантата, то изобрѣтеніе имъ этой новой формы имѣетъ большое значеніе. Третій, если не первый „изобрѣтатель" того времени есть Эмиліо Кавальери, римскій уроженецъ, въ концѣ XVI в. генералинспекторъ художествъ и художниковъ у Фернандо Медичи во Флоренціи, гдѣ онъ умеръ кажется въ 1599 г., такъ какъ его знаменитое сочиненіе

„La rappresentazione di animo e di corpo“ издано было въ 1600 г. Александромъ Гвидотти съ предисловіемъ и примѣчаніями. Дѣйствовалъ ли Кавальери подъ вліяніемъ Барди, Корси и ихъ кружка, или же былъ самостоятельнымъ иниціаторомъ новаго стиля, рѣшить нельзя; во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что онъ былъ однимъ изъ родоначальниковъ Stilo rappresentativo. Вышеназванное его сочиненіе есть перваяораторія, а три другія: „Disperazione di Filene“, „Satiro“ (1590) и „Giuoco della cieca“ относятся къ зачаткамъ оперы. Онъ не пренебрегаетъ bel canto по примѣру Каччини, а вводитъ въ вокальныя партіи украшенія, заимствованныя у инструментовъ (лютни, клавира). Если мы припомнимъ, какъ въ долгую эпоху процвѣтанія нидерландцевъ ограничивались исключительно 3 — 5 голосными формами церковной музыки, мессами, мотеттами и т. п., простыми народными пѣснями (нѣмецкими пѣсенками, канцонеттами, фроттолами, вилланеллами) и облагороженной художественной формой пѣсни (chanson, мадригалъ), то мы должны съ изумленіемъ остановиться передъ богатствомъ новыхъ формъ, передъ открывшимся внезапно новымъ міромъ музыки. Изъ подготовленныхъ въ тиши зачатковъ художественной инструментальной музыки и ея соединенія, какъ самостоятельной части цѣлаго, съ музыкой вокальной, разомъ появляются на свѣтъ музыкальная драма,ораторія и кантата. Музыкальная драма въ началѣ была очень бѣдна; Каччини и его первый соперникъ Пери совсѣмъ не были геніями, а только способными музыкантами, умѣвшими примѣнить въ практической музыкѣ теоріи Барди, Корси, Винченцо Галилеи, Пьетро Строцци, Джироламо Маи, Джамбаттиста Доди и Оттавіо Ринуччини. Послѣ небольшихъ опытовъ съ сонетами, канцонами и драматическими сценами, начало было положено въ 1594 г. маленькой оперой Dafne, съ текстомъ Ринуччини и музыкой, написанной сообща Каччини и Пери. За ней послѣдовали въ 1600 г. „Euridice“ Пери и „Euridice“ и „Rapimento di Cefalo“ Каччини. Эти произведенія рѣзко отличались отъ всѣхъ предшествовавшихъ опытовъ со-

единенія музыки съ драмой пѣніемъ соло (монодіей) съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, между тѣмъ во всѣхъ прежнихъ попыткахъ, какъ напр. въ Anfiparnasso Горацio Векки (1594 въ Моденѣ) всѣ рѣчи дѣйствующихъ лицъ поручались пятиголосному хору, написанному въ мадригальномъ стилѣ. Такое пѣніе соло было конечно довольно сухо, оно больше произносилось, нежели пѣлось (вслѣдствіе чего самый стиль назывался Stilo recitativo) съ аккомпаниментомъ генералбаса, исполнявшагося на клавирѣ, Lirone (см. 72), теорбѣ или китарронѣ; въ прелюдіяхъ, интер—и постлюдіяхъ, а также для усиленія хоровъ инструменты эти соединялись. Декламація была еще неуклюжа и походила на псалмодію; лирическіе нумера, называвшіеся аріями, были болѣе декламаціонны, нежели пѣвучи и отличались тѣмъ, что на повтореніяхъ одинаковаго послѣдованія нотъ исполнялось нѣсколько различныхъ строчекъ текста, вродѣ строфной народной пѣсни. Въ видѣ исключенія появляются также и колоратуры, уже усвоенныя лютней и органомъ. Первая „ораторія" Кавальери „Rappresentazione di anima e di corpo" была въ въ первый разъ исполнена послѣ смерти композитора въ 1600 г. въ Римѣ, въ молельнѣ святаго Филиппа Нэри; это былъ родъ мистеріи назидательнаго содержанія съ олицетвореніями отвлеченныхъ понятій (душа, тѣло, память, разумъ, воля, ненависть, вѣрность, любовь, терпѣніе и т. д.), подобныя которой, съ участіемъ хора, появлялись уже кое-гдѣ раньше. Новостью въ данномъ случаѣ было опять пѣніе соло съ инструментальнымъ сопровожденіемъ (по цифрованному басу). Олицетворенія являлись дѣйствующими лицами на сценѣ Ближайшіе послѣдователи Кавальери: Капсбергеръ и Ланди держались той же формы, только у Джакомо Кариссими (1604—1674) появляется повѣствователь (historicus), а сценическое дѣйствіе отсутствуетъ, и ораторія получаетъ ту форму, въ которой она развилась до Passion, какъ у Себастіана Баха. Ораторія Генделя стоитъ ближе къ старой формѣ, но безъ сцены. Если ни свѣтская музыкальная драма Пери—Каччини, ни духовная Кавальери не имѣли прямаго вліянія на послѣдующія формы раз-

витія церковной музыки, то тѣмъ большее имѣли духовные концерты Віадана. Людовико Гросси, прозванный da Viadana (по мѣсту рожденія) род. 1564, ум. 1645, жилъ въ Мантуѣ, Римѣ, Фано и Венеціи. Его concerti ecclesiastici (1602) представляютъ собою видоизмѣненіе мотетта, т. е. входятъ прямо въ область церковной музыки. Если стиль a capella продолжалъ существовать, то все-таки инструментальное сопровожденіе неотразимо вторгалось въ область церковной вокальной музыки. Самъ Віадана издалъ еще въ 1605 мессы съ continuo (генералбасомъ), въ 1610 четырехголосные псалмы съ continuo, и новый стиль съ быстротою молніи распространился по всей Европѣ. Въ стилѣ Віадана впрочемъ еще хранилось наслѣдіе предшествовавшаго періода, Віадана велъ голоса въ имитаціяхъ или концертантно (т. е. равносильно), всѣ одинаково самостоятельно и самый басъ у него не былъ просто сухой поддержкой, какъ у флорентинцевъ, а представлялъ собою голосъ съ естественной мелодической текучестью, но безъ перерывовъ (оттуда и названіе его Basso continuo или generale). Большое преимущество новаго стиля, главнымъ образомъ возможность достигать большихъ эффектовъ съ простѣйшими средствами, какъ въ отношеніи художественной техники, такъ и средствъ исполненія, было слишкомъ очевидно, что бы не вызвать вездѣ сочувствіе и подражаніе. Сложныя мензурныя опредѣленія оказались большею частію ненужнымъ балластомъ, отъ котораго съумѣли отдѣлаться; одновременно съ этимъ вошла въ общее употребленіе тактовая черта (композиторы не стремились больше преднамѣренно затруднять тайнопись своего искусства, для приданія ему большей возвышенности) и отъ пѣвцовъ уже не требовалось учености. Къ этому же времени относится уничтоженіе обычнаго ограниченія въ употребленіи діезовъ и бемолей, которые подразумѣвались, и исполненіе которыхъ въ каденціяхъ требовалось отъ пѣвцовъ какъ нѣчто само по себѣ разумѣвшееся. Въ Германіи горячими поборниками устраненія излишнихъ затрудненій выступили Сетъ Кальвизіусъ, заслуженный канторъ

при церкви св. Θомы въ Лейпцигѣ (1556 - 1615) и Михаилъ Преторіусъ, капельмейстеръ въ Вольфенбюттелѣ (1571—1621); Преторіусъ самъ былъ авторомъ выдающихся произведеній въ новомъ стилѣ, но главнымъ образомъ его извѣстность основана на теоретическомъ сочиненіи „Syntagma musicum“ (1606 — 1620, 3 части), попавшемъ въ самый центръ движенія.

**. 160. Какъ развивалась дальше музыкальная драма (опера) съ XVII вѣкѣ?**

Уже за нѣсколько лѣтъ до первыхъ бѣдныхъ опытовъ Пери и Каччини появился высокоталантливый Клавдіо Монтеверде (или Монтеверди род. 1568 въ Кремонѣ, ум.) 1643 въ Венеціи), которому суждено было освободить музыкальную драму отъ ея безплоднаго самоотреченія и достигнуть дѣйствительно поразительныхъ эффектовъ. Монтеверде былъ капельмейстеромъ при дворѣ Гонзаго въ Мантуѣ, гдѣ въ 1607 г. онъ получилъ заказъ написать для празднествъ бракосочетанія сочиненіе, вродѣ возбуждавшей общее вниманія Euridice Каччини – Пери. Онъ самъ выбралъ себѣ сюжетъ, но либретто его „Орфея“ было иное, нежели либретто „Эвридики“ Ринуччини. Въ 1608 затѣмъ явилась уже его Arianna. Благодаря успѣху этихъ произведеній онъ былъ приглашенъ въ 1613 г. капельмейстеромъ церкви св. Марка въ Венеціи. Здѣсь онъ писалъ главнымъ образомъ церковную музыку: мессы, мотетты, магнификаты и т. д. но написалъ также и шесть книгъ мадригаловъ; только въ 1623 г. было исполнено его полудраматическое произведеніе съ повѣствователемъ (testo) „Il combatimento di Tancredi e Clorinda“, а въ 1627 г. и настоящая опера „Proserpina rapita“ (обѣ исполнены частнымъ образомъ). Когда въ 1637 въ Венеціи построили первый публичный оперный театръ (di San Cassiano), то Монтеверде выступилъ на сцену, кромѣ Arianna, еще съ Adone (1639), Enea e Lavinia (1641), Il ritorno d'Ulisse (1641) и L'incoronazione di Poppea (1642). Монтеверде не только возвысилъ выразительность речитатива, но также расширилъ мелодическую сторону аріозныхъ мѣстъ, а въ особенности много сдѣлалъ для обогащенія и характе-

ристичности инструментовки. Въ Tancredi e Clorinda онъ впервые и чрезвычайно эффектно примѣнилъ тремоло смычковыхъ инструментовъ; въ Orfeo пѣніе Плутона онъ сопровождаетъ тромбонами, хоръ духовъ позитивами (Organi di legno), а жалобы Орфея басовыми віолами. Оркестръ у него состоитъ, кромѣ струнныхъ инструментовъ, изъ двухъ позитивовъ, регала, четырехъ тромбоновъ, двухъ корнеттовъ (Zinken), Flautino (флажолетъ), Clarino (дискантовая труба) и трехъ закры тыхъ трубъ. Впрочемъ итальянскіе композиторы долгое время отдавали предпочтеніе струннымъ инструментамъ передъ духовыми, явно въ духѣ первоначальной реформы, такъ какъ струнные инструменты покрывали голоса менѣе, нежели духовые и такимъ образомъ не мѣшали ясности текста. Струнный оркестръ того времени не былъ конечно такимъ односторонне смычковымъ, какъ теперешній, но состоялъ большею частію изъ инструментовъ, на которыхъ струны щипали (гитары, лютни, теорбы, арфы и всегда нѣсколько клавесиновъ). Скрипка впрочемъ уже начинала пріобрѣтать господство надъ остальными инструментами. Антоніо Амати уже славился въ Кремонѣ въ 1592 1619, т. е. можно было уже имѣть превосходнѣйшіе инструменты и техническое умѣнье игры непремѣнно должно было разработываться на ряду съ полнотой звука. Монтеверде обогатилъ оперныя формы дуэтомъ и нѣсколько болѣе развитыми инструментальными ритурнелями. Послѣ Монтеверде въ качествѣ двигателя драматическаго музыкальнаго стиля особеннаго упоминанія заслуживаетъ Франческо Кавалли (собственно Калетти — Бруни). Онъ сперва былъ пѣвцомъ капеллы (1617) потомъ вторымъ и первымъ органистомъ и наконецъ (1668 1676) капельмейстеромъ церкви св. Марка въ Венеціи. Первую свою оперу Teti e Peleo онъ поставилъ въ 1639 г., а послѣднюю, Coriolano, въ 1669. Особенно славился его „Язонъ“ (1649). Джованни Легренци, написавшій для Венеціи семнадцать оперъ, также достоинъ вниманія; онъ обходился въ оркестрѣ совсѣмъ почти безъ духовыхъ инструментовъ. Изъ другихъ композиторовъ первой эпохи оперы нужно на-

звать Агостино Агаццари, Марко Заноби да Гальяно, Джироламо Джакобби, Паоло Сократи и дочь Каччини Франческу. Не столько для Италіи, сколько для вѣнскаго двора, гдѣ съ 1660 новый родъ искусства ревностно разработывался, писалъ Маркъ Антоніо Чести, бывшій въ 1666—69 вицекапельмейстеромъ при дворѣ Леопольда I. Въ Венеціи изъ его оперъ исполнялись только Orontea, Cesare amante и La Dori. Въ Германію опера впервые проложила себѣ дорогу въ 1627 г., когда Генрихъ Шютцъ, великій ученикъ Андрея Габріэли, поставилъ свою нѣмецкую оперу „Daphne" (текстъ Ринуччини въ переводѣ Опица) въ замкѣ Гартенфельсъ близъ Торгау, по случаю празднествъ бракосочетанія принцессы Софіи Саксонской съ Георгомъ II Гессенъ—Дармштадтскимъ. Шютцъ написалъ также балетъ „Орфей и Эвридика" (1638). Во Францію опера была введена кардиналомъ Мазарини, пригласившимъ въ 1645 г. въ Парижъ итальянскую труппу, исполнившую La finta pazza Сократи и Euridice Пери. У французовъ естественно родилось желаніе подражать этому роду представленій; сперва начали писать музыку къ трагедіямъ и балетамъ, а въ 1659 г. Робертъ Камберъ написалъ пастушескую пьесу La pastorale (текстъ Перрена) и въ 1661 г. „Аріадну". Въ 1669 г. Перренъ получилъ патентъ на устройство оперной сцены, Académie royale de musique (названіе это большая опера въ Парижѣ сохраняла до новѣйшихъ временъ) и въ 1671 поставилъ первую настоящую оперу „Pomone". Между тѣмъ Жанъ Баптистъ Люлли, офранцузившійся уроженецъ Итали (род. 1633 ум. 1687), бывшій уже съ 1653 г. придворнымъ композиторомъ, успѣлъ посредствомъ интригъ перевести патентъ на себя, такъ что его отняли у Перрена и передали ему. Люлли нашелъ въ Кино даровитаго поэта, выказавшаго рѣдкое пониманіе требованій музыки по отношенію къ поэзіи (прежде всего онъ отказался отъ постоянно одинаковаго размѣра стиха). Въ 1672 г. Люлли поставилъ свою первую оперу, pasticcio, сдѣланное изъ его прежнихъ балетовъ и jeux des masques: Les fêtes de l'Amour et de Bacchus, а въ 1687 г. по-

слѣднюю: Acis et Galatée. Изъ другихъ его оперъ наиболѣе замѣчательны: Alceste (1674), Thésée (1675, въ послѣдній разъ исполнялось въ 1778), Roland (1685) и Armide (1686). Опера Люлли отличалась отъ развившейся между тѣмъ итальянской, болѣе строгимъ согласованіемъ музыки съ естественной декламаціей рѣчи, т. е Люлли былъ однимъ изъ великихъ реформаторовъ, (подчинявшихъ поэзіи чисто музыкальную сторону) отказавшихся отъ преобладанія чисто музыкальныхъ сторонъ: мелодіи, удлинненія слоговъ, украшеній, повтореній текста,—въ пользу поэзіи; онъ снова сталъ на почву первыхъ флорентинскихъ изобрѣтателей музыкальной драмы и поступалъ такъ же, какъ послѣ него поступали Глюкъ и въ послѣднее время Вагнеръ. Разница результатовъ заключается лишь въ разницѣ времени, т. е. въ прогрессивномъ развитіи музыкальныхъ средствъ и въ различной величинѣ творческаго таланта. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что въ настоящее время музыка Люлли кажется намъ сухой и почти педантичной. Такъ какъ онъ писалъ на французскіе тексты, то его манера отношенія къ нимъ повела за собой образованіе истинно національнаго стиля: музыка Люлли проникнута естественнымъ ритмомъ и акцентуаціей французскаго языка. Его оперы держались на французскихъ сценахъ цѣлое столѣтіе и были вытѣснены только болѣе высокими произведеніями Глюка. Люлли не внесъ въ оперу новыхъ вокальныхъ формъ; можно только отмѣтить, что хоръ у него чаще принимаетъ участіе въ дѣйствіи и декламируетъ столь же правильно, какъ и голоса соло. Инструментальная часть пріобрѣла большій интересъ вслѣдствіе введенія большаго числа характерныхъ танцевъ, принадлежавшихъ къ дѣйствію, а также и вслѣдствіе расширенія прелюдіи, увертюры. Увертюра Люлли дѣлится на двѣ контрастирующія по темпо и характеру части: вступительное Grave и слѣдующее за нимъ большею частію фугированное Allegro, обѣ повторявшіяся; послѣ Allegro часто являлось еще разъ Grave. Менѣе значительные позднѣйшіе представители французской оперы въ XVII в. были: Паскаль Колассъ (ум. 1709),

Анри Демарэ (1662—1741), Маркъ Антуанъ Шарпантье (1643 - 1702), Жанъ Жозефъ Мурэ (1632—1738), Андрей Капра (1660—1749) значительнѣйшій французскій оперный композиторъ въ промежуткѣ времени между Люлли и Рамо) и Андрэ Кардиналь Детушъ (1672 1749). Главными композиторами вѣнской оперы, не имѣвшей національнаго характера, но сохранившей чужой итальянскій сладъ, были: Антоніо Драги (1635—1699) написавшій около 200 пьесъ для сцены, ранѣе уже упоминавшійся Маркъ Антоніо Чести, Антоніо Кальдара (вице-капельмейстеръ въ 1716 1736), Іоганъ Іосифъ Фуксъ (1715—1741 первый придворный капельмейстеръ, авторъ знаменитаго сочиненія о контрапунктѣ) и Маркъ Антоніо Ціани (род. 1653, ум. 1715). Итальянская опера проникла также въ Мюнхенъ (Торри, Бернабеи), Дрезденъ (Паллавичино), Брауншвейгъ (Стефани) но впрочемъ изъ послѣдняго города она скоро была вытѣснена нѣмецкой гамбургской оперой, скоро завладѣвшей также Лейпцигомъ (Штрункъ, Гейнихенъ), Прагой (Штёлцль), Вейсенфельсомъ (Кобеліусъ) и другими городами. Главными композиторами гамбургской нѣмецкой оперы (1678 до 1738) были: Іоганъ Тэйле (1646 — 1724), „Адамомъ и Евой“ котораго открылась гамбургская опера, І. В. Франкъ, Ник. Штрункъ, Іог. Сиг. Куссеръ (1657), Рейнгардтъ Кейзеръ (1673—1739) который одинъ написалъ для Гамбурга 16 оперъ, Іоганъ Маттесонъ (извѣстный музыкальный писатель (1681- 1764), Г. Филиппъ Телеманъ (1681—1767) и Г. Ф. Гендель (только въ 1705 — 1707 гг.). Въ Англіи также, благодаря дѣятельности Камбера, переселившагося послѣ потери патента въ Лондонъ, музыкальная драма нашла благодарную почву, подготовленную давно уже существовавшими тамъ jeux des masques; въ лицѣ Генриха Пёрселла (род. 1658, ум. 1695) англійская опера достигла кратковременнаго процвѣтанія. Современниками были его братъ Даніэль, потомъ Джонъ Экклесъ и Готфридъ Фингеръ, еще прежде Пёрселла были: Джонъ Банистеръ и Пельгемъ Гомфри. Послѣ смерти Пёрселла такіе люди, какъ Гальяръ и Пепушъ не могли помѣшать вторженію итальянской опе-

ры. Какъ извѣстно Лондонъ впослѣдствіи сдѣлался однимъ изъ главныхъ центровъ и любимымъ поприщемъ дѣятельности итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, а итальянская опера процвѣтаетъ въ Лондонѣ и по сіе время. Въ Италіи между тѣмъ Неаполь сдѣлался городомъ въ которомъ юный родъ искусства вступилъ въ новую фазу своего развитія. Неаполитанская школа, соотвѣтственно прирожденному вкусу итальянцевъ къ изящной мелодіи, культивировала въ особенности мелодическій элементъ, къ которому родоначальники оперы относились съ такимъ презрительнымъ пренебреженіемъ; съ неаполитанской оперой начинается эпоха настоящаго bel canto и пѣвческой виртуозности, зашедшей такъ далеко, что композиторъ сдѣлался послушнымъ слугою пѣвца, а самыя оперы писались прямо съ разсчетомъ на извѣстныя качества исполнителей. Впрочемъ такое уклоненіе было совершенно понятной и законной реакціей въ пользу музыкальныхъ требованій; родоначальники неаполитанской оперы, А. Скарлатти, Лео, Фео, облекли сухой скелетъ флорентинскихъ реформаторовъ въ плоть и кровь и вдохнули въ него теплоту жизни, что лишь въ слабой степени удалось даже Монтеверде и Кавалли. Инструментальный акомпаниментъ также обязанъ неаполитанцамъ существеннымъ улучшеніемъ. Во главѣ основателей неаполитанской школы стоитъ Александръ Скарлатти, род. 1659 въ Трапани на островѣ Сициліи, ум. 24 ноября 1725 въ Неаполѣ. Учителемъ его былъ Кариссими. Его первая опера L'onesta nell amore была исполнена въ 1680 г. въ Римѣ, во дворцѣ королевы Христины Шведской. Въ 1694 г. онъ сдѣлался придворнымъ капельмейстеромъ въ Неаполѣ; хотя онъ и переселился еще разъ въ Римъ (1703 — 1709) въ качествѣ церковнаго капельмейстера, но потомъ окончательно возвратился въ Неаполь. Скарлатти написалъ около 200 оперъ и множество другихъ сочиненій, въ томъ числѣ однихъ мессъ болѣе 200 (до десятиголосныхъ включительно), много кантатъ, Stabat, псалмовъ, а также Concerti для одного голоса со скрипкой и органомъ. Его увертюры (Sinfonie) отличались отъ увертюръ Люлли

тѣмъ, что они начинались Allegro, за тѣмъ ввидѣ контраста слѣдовала Grave, а въ заключеніе третья часть въ быстромъ движеніи; онѣ имѣютъ уже болѣе чистый инструментальный характеръ, нежéли увертюры Люлли, и заставляютъ предчувствовать, что изъ нихъ должна развиться наша современная симфонія, великолѣпнѣйшая изъ инструментальныхъ формъ музыки. Вокальные нумера Скарлатти также представляютъ прогрессъ въ умѣньи владѣть инструментами, особенно скрипками; речитативъ secco („сухой“ съ акомпаниментомъ генералбаса) онъ довелъ до речитатива accompagnato, онъ же далъ аріи оставшуюся на долгое время образцомъ форму Dacapo-Aria (въпервый разъ въ Theodora, 1693). Его оркестръ въ Tigrane (1715) совершенно такой уже, какъ оркестръ на 50 лѣтъ позднѣйшихъ небольшихъ симфоній Гайдна: скрипки, альты, віолончели, контробасы, два гобоя, два фагота и двѣ валторны. Послѣ Скарлатти, замѣчательнѣйшими представителями неаполитанской школы были Франческо Дурантэ (род. 1684 ум. 1755) и Леонардо Лео (род. 1694 ум. ок. 1740), оба бывшіе учениками Скарлатти, но въ тоже время изучавшіе произведенія римской школы (стиль Палестрины), Лео даже въ Римѣ, подъ руководствомъ Питони. Въ качествѣ учителя весьма замѣчателенъ Гаэтано Греко (Перголези и да Винчи были его учениками). Какъ композиторъ Дурантэ посвятилъ себя главнымъ образомъ церковной музыкѣ, въ области которой произвелъ много замѣчательнаго, между тѣмъ какъ Лео написалъ 42 пьесы для сцены, хотя и въ качествѣ церковнаго композитора онъ тоже не уступалъ Дурантэ. Чѣмъ болѣе впрочемъ развивалась неаполитанская опера въ указанномъ направленіи, тѣмъ въ болѣе рѣзкое противорѣчіе становился ея стиль къ строго церковному, свято державшемуся традицій Палестрины, стилю римской школы, и съ тѣхъ поръ оперная и церковная композиціи стали несовмѣстимыми занятіями. Только ораторіей, коренившейся въ обѣихъ художественныхъ формахъ, оперные композиторы и послѣ того ревностно занимались, такъ какъ ея форма соприкасалась съ оперной иногда такъ

близко, что трудно было провести между ними границу; ораторіи даже исполнялись со сценой, а близко къ оперѣ стоящія Serenate пѣлись концертно безъ сцены. Нѣтъ ничего удивительнаго, что при такой близости — случалось чисто оперным вещамъ попадать въ церковную музыку, особенно въ пользовавшейся большимъ благоволеніемъ оперныхъ композиторовъ Stabat mater.

**161. Каково было дальнѣйшее развитіе зачатковъ самостоятельной инструментальной музыки въ XVII в.**

Какъ явствуетъ изъ Fundamentum organisandi Паумана, въ половинѣ XV в. уже были найдены основанія органнаго стиля, фигурація (diminuiren) верхняго голоса въ гладкихъ пассажахъ или повторяемыя ритмическія фигуры на басѣ, двигающемся долгими нотами. Остается только еще вопросомъ, имѣлъ ли Пауманъ въ своихъ работахъ въ виду спеціально органъ или же это были контрапунктическія упражненія, подготовка къ вокальному сочиненію (organisare какъ извѣстно тогда все еще значило сочинять въ нѣсколько голосовъ). То обстоятельство, что въ записываніи примѣнена нѣмецкая табулатура, едва ли можетъ служить доказательствомъ противъ послѣдняго предположенія. Какъ бы то ни было, сочиненіе Паумана остается въ высшей степени замѣчательнымъ даже какъ методика фигурованнаго контрапункта и занимаетъ почетное мѣсто даже на ряду съ замѣчательнѣйшими теоретическими сочиненіями того времени, какъ напр. съ сочиненіемъ Іогана Тинкториса. Изумительной остается во всякомъ случаѣ относительная неуклюжесть органнаго стиля конца XVI в. сравнительно съ его на 150 лѣтъ болѣе старыми зачатками. Если принять во вниманіе, какъ и должно сдѣлать, развитіе инструментальной музыки со времени возникновенія гомофоннаго стиля, то нельзя не согласиться, что инструментальная музыка въ короткое время освободилась отъ всякихъ признаковъ своего происхожденія отъ вокальной. Мы уже видѣли, что первыя органныя сочиненія начала XVII в. были въ сущности вокальными, только съ прибавкою пассажей и украшеній. Даже фугированыя сочиненія обоихъ Габріэли несмотря на всѣ

ихъ колоратуры все еще напоминаютъ вокальный стиль. Характерная для инструментальной музыки новаго времени подвижность темъ развилась не прямымъ путемъ, а изъ сочетанія пѣнія съ инструментальнымъ сопровожденіемъ. Чтобы понять это, нужно припомнить какъ исполнялись акомпанименты XVII в., написанные въ видѣ простыхъ цифрованныхъ басовъ. Фигурація (Diminuiren), вошедшая въ употребленіе для приватныхъ исполненій, сдѣлалась общепризнанной и предполагалась композиторами въ практическомъ выполненіи просто написанныхъ басовъ.

Инструменты, допускавшіе колорацію и фигурацію назывались орнаментальными въ отличіе отъ выдерживавшихъ звуки просто, какъ они были написаны, и называвшихся фундаментальными; „ибо какъ фундаментальные инструменты постоянно и неуклонно удерживаютъ фундаментъ и гармонію, такъ орнаментальные должны по своимъ свойствамъ заниматься убранствомъ и украшеніемъ мелодіи различными прекрасными контрапунктами“.

Въ виду очевидной рискованности такого пріема, говорящій это Преторіусъ требуетъ отъ лютниста знанія контрапункта, потому что онъ долженъ былъ подбирать новые контрапункты, однако ему не слѣдовало постоянно tirare et diminuere, то есть дѣлать „напрасныя рулады и колоратуры особенно если они (т. е. лютнисты) играютъ одновременно съ другими равноправными съ ними инструменталистами, желающими также слыть великими мастерами въ изготовленіи быстрыхъ колоратуръ, вслѣдствіе чего было бы слышно только непріятное смѣшеніе и противная неурядица. Поэтому когда имѣется на лицо нѣсколько другихъ инструментовъ, то они должны обращать вниманіе другъ на друга, по-очередно давать себѣ мѣсто и просторъ, не приходить какъ бы въ столкновеніе, но ждать очереди чтобы показать свои Schezzi, Trilli, акцентъ, а не чирикать между собой какъ стая воробьевъ“.

Требованія были конечно очень высоки, если при этомъ ожидали чего нибудь толковаго. Очевидно однако, что въ этомъ заключалось главное препятствіе для развитія

инструментальнаго сочиненія; инструменталисты считали за собой право вставлять украшенія какія и гдѣ имъ вздумается и эта отвратительная манера, конечно портившая многія сочиненія, держалась вплоть до прошлаго столѣтія. Шейбе въ Critischen Musicus (шестая глава) дѣлаетъ Іогану Себастіану Баху упрекъ въ томъ, что онъ всѣ Manieren, всѣ маленькія украшенія и все, что разумѣется подъ методой игры, выписываетъ самъ нотами, вслѣдствіе чего его пьесы лишены гармонической красоты. Если смотрѣть на это, какъ на воскрешеніе стараго Contrappunto alla mente, Chant sur le livre, перенесеннаго въ область инструментальной музыки, то не слѣдуетъ упускать изъ виду какіе прекрасные плоды принесли все-таки такія фигураціи и колоратуры; оживленная ритмика, гармонія превращенная въ нѣжное, прозрачное кружево, какъ мы ее находимъ у Баха и которую справедливо сравниваютъ съ готикой, все это есть ничто иное, какъ цвѣты искусства, выросшіе на почвѣ виртуознаго произвола.

Это преобразованіе однако было сдѣлано не однимъ Бахомъ; задолго до него украшенія не предоставлялись исключительно произволу виртуозовъ, но уже выписывались тщательно, въ особенности для органа, самими композиторами. Такъ какъ на органѣ можно выдерживать ноты сколько угодно, то во всякомъ случаѣ для него колорація ввидѣ замѣны долгихъ нотъ была не такъ нужна, какъ для лютни и клавесина. За то признали что примѣненіе фигураціи на органѣ отнимаетъ у него его массивную неподвижность звука и потому начали, если не съ XV то съ XVI в. вводить для органа вмѣсто долгихъ нотъ различные пассажи и гаммы. Композиторы воспользовались этими Manieren, дали имъ художественную форму и такимъ образомъ явилась токката. Конечно въ ней еще очень мало опредѣленныхъ признаковъ, какіе встрѣчаются въ другихъ формахъ. Въ общемъ о ней можно только сказать, что она обыкновенно начиналась полными гармоніями безъ опредѣленнаго тематическаго мотива; что потомъ къ гармоническому зерну присоединяются все болѣе и болѣе бле-

стящіе пассажи и мѣста съ фугоподобными имитаціями. Токката есть созданіе Клавдіо Меруло, предшественника Іоанна Габріэли въ качествѣ органиста церкви св. Марка въ Венеціи. Во всякомъ случаѣ старшій современникъ Меруло, Адріанъ Виллартъ, еще раньше издалъ органныя пьесы, подъ названіями Fantasie, Ricercari e Contrapunti, вѣроятно около 1550 г. (2-е изд. 1559), между тѣмъ какъ Токкаты Меруло появились въ свѣтъ только въ 1598, хотя были написаны конечно гораздо ранѣе, такъ какъ Меруло еще въ 1557 г. былъ органистомъ церкви св. Марка. Органныя пьесы Вилларта не представляютъ однако собой, какъ пьесы Меруло, зарождающейся художественной формы, онѣ еще слишкомъ напоминаютъ вокальныя сочиненія. Гораздо ближе къ токкатамъ Меруло органныя сочиненія Андрея Габріэли, сдѣлавшагося въ 1556 органистомъ на второмъ органѣ, когда Меруло перешелъ на первый. Эти сочиненія подъ названіями Канцонъ, Ricercari и Фантазій состоятъ также изъ аккордовыхъ послѣдованій, пассажей и главнымъ образомъ изъ фугированныхъ мотивовъ. Между такими сочиненіями съ различными названіями нѣтъ рѣзкой разницы и изобрѣтеніе Клавдіемъ Меруло токкаты быть можетъ сводится просто къ изобрѣтенію названія, указывающаго на инструментальный характеръ сочиненія. Названіе „Соната“, встрѣчающееся впервые у Іоанна Габріэли на ряду съ Canzone francese, не означаетъ какую-нибудь ясно опредѣленную форму, но какъ вполнѣ ясно говоритъ Преторіусъ „названа sonando потому, что исполняется не человѣческими голосами, а одними инструментами... По моему мнѣнію разница заключается въ томъ, что сонаты пишутся въ важномъ, величественномъ родѣ, какъ мотетты, а канцоны съ большимъ числомъ черныхъ нотъ въ веселомъ и быстромъ движеніи“. Это пожалуй и разница, но только не въ формѣ, а въ родѣ движенія: при ближайшемъ разсмотрѣніи памятниковъ однако оказывается, что и эта разница не всегда существуетъ. Современная форма сонаты не имѣетъ съ прежней ничего общаго; Іоганъ Кунау первый перенесъ въ 1695 эту, развившуюся въ смычковыхъ инструментахъ,

состоящую изъ нѣсколькихъ частей форму на клавесины. Сонаты, токкаты, канцоны, ricercari, фантазіи и т. д. конца XVI и начала XVII вв. нужно считать предвѣстницами формы фуги, опредѣленно выработавшейся впродолженіи XVII в. Для этой формы особенно много сдѣлалъ Джир. Фрескобальди (род. 1583 въ Феррарѣ, ум. 1644 въ Римѣ), который поэтому и считается изобрѣтателемъ фуги. Впрочемъ свой окончательный видъ квинтовой фуги она приняла у среднегерманскихъ органистовъ Самуила Шейдта (род 1537, ум. 1654), I. Я. Фробергера (род. 1635, ум. 1695), Іог. Кристофа Баха (род. 1643, ум. 1703) и Іоанна Пахельбеля (род. 1653, ум. 1706).

Органная игра быстро двинулась впередъ къ достиженію высшихъ ступеней, что послужило на пользу клавесину, благодаря тождественности или по крайней мѣрѣ близкому родству въ пріемѣ игры. Первыми композиторами, создавшими нѣчто прочное для клавесина, были французъ Франсуа Куперэнъ (род. 1668, ум. 1733 г.) и сынъ Александра Скарлатти, Доменико Скарлатти (род. 1685, ум. 1757 г.). Музыка для другихъ инструментовъ, кромѣ танцовальныхъ пьесъ, уже не имѣвшихъ болѣе текста, развивалась вначалѣ главнымъ образомъ въ связи съ вокальной музыкой и въ особенности на открытомъ Віадана поприщѣ концерта, къ которому присоединилась Arie di camera (1667 г.) Чести и Кариссими, а также Concerti sacri А. Скарлатти со смычковыми инструментами и басомъ, его же кантаты, и камерные дуэты Агостино Стеффани и Д. М. Клари. Неудивительно, что около средины XVII в. сдѣланъ былъ дальнѣйшій шагъ впередъ, и голоса замѣнились пѣвучими смычковыми инструментами; кто положилъ этому начало, неизвѣстно, но 1681 г. Генрихъ Іоаннъ Францъ Бидеръ уже издалъ шесть сонатъ для скрипки, въ 1686 г. Джузеппе Торелли—камерный концертъ для двухъ скрипокъ и баса, и цѣлый рядъ другихъ подобныхъ сочиненій. Въ 1683 г. появляются сочиненія знаменитаго Арканджело Корелли, перваго великаго виртуоза на скрипкѣ (род. 1653, ум. 1713 г.); сочиненія эти состояли изъ двухъ-и трехголосныхъ сонатъ для одной или двухъ скрипокъ съ фунда-

ментальнымъ инструментомъ (органомъ, віолончелью, басовой віолой, чембало, басовой лютней) за ними слѣдовали въ качествѣ ор. 6, двѣнадцать Concerti grossi для двухъ скрипокъ и віолончели, какъ инструментовъ соло (Concertino obligato) и нѣсколькихъ смычковыхъ инструментовъ въ tutti (Concerto grosso). Здѣсь начинаютъ опять сходиться различныя нити, со стороны оперы (въ ея прелюдіяхъ—симфоніяхъ и увертюрахъ—ритурнеляхъ и вставныхъ танцахъ,—особенно у Люлли) вырабатывающійся оркестровый стиль, стиль соло органа, клавесина и камерный — въ смычковыхъ инструментахъ; Іоаннъ Габріэли, нужно принять во вниманіе, уже разрабатывалъ церковный стиль для смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ (канцоны и сонаты 1597 и 1615 г.), въ которомъ рожки (Zinken) и тромбоны участвовали вмѣстѣ со скрипками, альтами и органнымъ басомъ (до 22 голосовъ, причемъ смычковые и духовые составляли особые хоры); дальнѣйшее развитіе этотъ стиль получилъ въ Германіи (особенныя заслуги въ этомъ отношеніи принадлежатъ Іоанну Пецелю, городскому трубачу въ Лейпцигѣ, издавшему множество инструментальныхъ сочиненій въ 1667 – 86 гг.). Такимъ образомъ къ 1790 г. мы видимъ инструментальную музыку настолько подготовленную въ ея различныхъ спеціальныхъ областяхъ, что нуженъ былъ только геніальный талантъ, чтобы вызвать новый роскошный разцвѣтъ искусства. Какъ извѣстно одновременно появились два гиганта Бахъ и Гендель, которымъ было суждено соединить въ одно великое цѣлое все подготовленное ихъ предшественниками.—Если бросить общій взглядъ на состояніе музыки въ XVII в., то окажется, что оно имѣло совершенно иной видъ, нежели въ XVI в. Члены капеллъ, пѣвцы, господствовавшіе безраздѣльно въ композиціи, утратили свою гегемонію; искусство до римской школы включительно – сдѣлалось свѣтскимъ, учители теоріи и композиторы уже не принадлежали главнымъ образомъ къ духовенству, вмѣстѣ съ исключительно свѣтскими оперными композиторами, съ Maestri al cembalo оперныхъ театровъ, на первый планъ выдвинулись органисты и канто-

ры, особенно въ Германіи, гдѣ протестантская церковная музыка образовала новую могучую вѣтвь искусства. Постепенно на ряду съ ними появились директоры камерныхъ музыкантовъ, руководители постепенно совершенствовавшагося оркестра, въ которомъ роль смычковыхъ инструментовъ становилась все болѣе и болѣе господствующей. Такимъ образомъ постепенно совершилось полное преобразованіе не только въ стилѣ композиціи, въ теоріи и практикѣ музыки, но и въ соціальномъ положеніи музыкантовъ и начался вѣкъ виртуозовъ, боготворимыхъ ихъ современниками.

**162. Какое направленіе приняла протестантская музыка въ XVII вѣкѣ?**

Между первыми представителями протестантской церковной музыки, отличительной чертой которыхъ было болѣе сильное непосредственное чувство и особенное вниманіе къ мелодическому элементу, кромѣ сподвижника Лютера, Іоанна Вальтера, который отнюдь не былъ геніемъ, нужно назвать въ особенности Лудвига Зенфля (ум. въ 1555 г. придворнымъ капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ), Якова Галлуса (1550—1591), ученика А. Габріэли Ганса Лео (фонъ) Гасслера (1564—1612) и Іоанна Эккарда, первые трое изъ нихъ были впрочемъ католиками и относятся къ новому направленію только по композиторской дѣятельности, между тѣмъ какъ Эккардъ былъ исключительно протестантскимъ композиторомъ и писалъ свои произведенія только на мелодіи и тексты новой церкви (Preussische Festlieder 1598). Первыми протестантскими композиторами въ новомъ, возникшемъ около 1606 г. въ Италіи гомофонномъ стилѣ, были, какъ уже упоминалось выше, Михаилъ Преторіусъ (род. 1571, † 1621 г.) и Генрихъ Шютцъ (Sagittarius). Шютцъ, уже встрѣчавшійся намъ въ качествѣ перваго нѣмецкаго опернаго композитора, родился въ 1585 г. въ Кёстрицѣ (Саксонія) и умеръ придворнымъ капельмейстеромъ въ Дрезденѣ въ 1672 г.; въ 1609—1612 г. онъ былъ ученикомъ Іоанна Габріэли въ Венеціи, жилъ, слѣдовательно, во время первоначальнаго распространенія новаго стиля среди первыхъ его представителей. Уже

въ 1619 г. появились его мотетты и концерты до двѣнадцатиголосныхъ съ Continuo, вообще къ этому времени онъ написалъ уже большую часть своихъ церковныхъ сочиненій съ аккомпаниментомъ, какъ напр. небольшіе духовные концерты, начиная съ одно—до пятиголосныхъ „in stilo oratorio" и т. д. Двѣнадцатиголосныя (генералбасъ 13-й) сочиненія 1619 г. написаны для трехъ и четырехъ хоровъ, но изъ нихъ только два хора исполнялись исключительно пѣвцами, остальные же главнымъ образомъ рожками, тромбонами, фаготами, флейтами и смычковыми инструментами. Если въ этомъ вполнѣ еще видна школа Габріэли, то его Simphoniæ sacræ 1629, съ ихъ вокальными соло, съ облигатными акомпанирующими инструментами, представляютъ уже дальнѣйшее развитіе концертовъ Віадана. Но знаменитѣйшія произведенія Шютца, положившія начало новой художественной формѣ, суть его духовныя сочиненія въ драматическомъ стилѣ „Воскресеніе Христа" (напечатано въ 1623 г.) „Семь словъ на крестѣ" и четыре Passionsmusiken (по четыремъ евангелистамъ), непосредственные предшественники однородныхъ произведеній I. С. Баха.

Уже католическая служба страстямъ Господнимъ на страстной недѣлѣ сопровождалась пѣніемъ, вродѣ монотоннаго речитатива по образцу грегоріанскихъ напѣвовъ, служившаго матеріаломъ для художественной обработки въ самыя раннія времена. Этотъ речитативъ перешелъ въ протестантскую церковь. Въ Gesangbuch Кейхенталя находится Passion, выдержанная почти сплошь въ характерѣ речитатива, а четырехголосный хоръ служитъ только введеніемъ и заключеніемъ. Впрочемъ встрѣчаются еще въ четырехголосномъ изложеніи такъ называемыя Turbæ, т. е. толпа народа или собраніе апостоловъ. Бартоломей Тезе (1555—1613) пошелъ уже дальше, его Passion по Іоанну начинается хоромъ: „Erhebet eure Herzen zu Gott und höret das Leiden unsers Herrn Christi; а заканчивается также хоромъ: „Dank sei dem Herrn der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle". Исполнителемъ евангелиста является теноръ декламирующій нараспѣвъ библейскій текстъ. Но слова Христа

исполняются квартетомъ, Петра и Пилата въ три голоса (теноръ, альтъ, сопрано), дѣвъ — въ два голоса (два сопрано), первосвященника - въ два голоса (альтъ и теноръ), а Turbæ въ пять голосовъ.

Въ „Воскресеніи Христовомъ“ Шютца, евангелистъ поетъ свое повѣствованіе на церковный напѣвъ, состоящій изъ однихъ долгихъ нотъ, съ аккомпаниментомъ четырехъ скрипокъ; каденціи въ этомъ пѣніи имѣютъ всегда ритмическую форму, инструментальное сопровожденіе соединяется съ нимъ такимъ же образомъ, имѣющія особое значеніе мѣста выдѣляются декламаціоннымъ исполненіемъ, возвышающимся до вполнѣ законченной мелодіи, даже съ продленіемъ слоговъ, какъ напр. гдѣ говорится: „Ангелъ Господень сошелъ съ небесъ и отвалилъ камень отъ гроба“, „Магдалина плакала горько“, „Тогда ихъ очи прозрѣли, они узнали его и онъ исчезъ отъ нихъ“ и пр. Слова Христа, ангела, Магдалины, отдѣльныхъ апостоловъ, первосвященника и пр. слѣдующія въ порядкѣ евангельскаго разсказа, обработаны въ видѣ небольшихъ концертовъ; послѣ появленія нѣсколькихъ лицъ, слѣдуетъ пѣніе для двухъ или болѣе голосовъ, то имитирующихъ одинъ другой, то идущихъ въ равномѣрномъ движеніи съ поддержкой генералбаса, или же для двухъ голосовъ въ томъ смыслѣ, что текстъ произноситъ одинъ голосъ, а другой исполняется сопровождающимъ инструментомъ. Шестиголосный и восьмиголосный хоръ встрѣчаются, первый въ началѣ, а второй въ концѣ; первый на слова: „Воскресеніе Господа Нашего Іисуса Христа какъ о немъ повѣствуютъ четыре евангелиста“, а второй на благодарственную пѣснь Павла: „Слава Богу, подавшему намъ побѣду чрезъ Господа нашего Іисуса Христа“, между тѣмъ какъ девятый голосъ, евангелистъ, восклицаетъ *Victoria* и въ заключеніе оба хора присоединяются къ нему. Въ срединѣ сочиненія есть отдѣльный шестиголосный хоръ декламаціоннаго характера одинадцати апостоловъ, собравшихся въ Іерусалимѣ, на слова „Господь воистину воскресъ и явился Симону“. Историческое повѣствованіе на церковный напѣвъ составляетъ основу цѣлаго. Когда

въ немъ какой-либо звукъ выдерживался долго, то для избѣжанія однообразія и достиженія настоящаго эффекта, либо органистъ долженъ „mit der Hand immer zierliche und appropriierte Läufe oder *passaggi* darunter machen“ или, если вмѣсто органа акомпанировала скрипка, „eine Violine unter dem Haufen *passaggiren*“. Въ Passion прусскаго капельмейстера Іогана Себастіани, появившейся годъ спустя послѣ смерти Шютца, оказались недостающіе элементы для полной подготовки къ Passion Баха. Себастіани „zur Erweckung mehrer Devotion“ вставилъ въ Passion церковныя пѣсни съ ихъ общеизвѣстными мелодіями. Мелодія пѣлась, а гармонія выполнялась тремя віолами и основнымъ голосомъ. Turbæ написаны въ четыре голоса, рѣчи отдѣльныхъ лицъ въ одинъ голосъ, а библейскій разсказъ Евангелиста не въ хоральномъ тонѣ, а въ речитативномъ въ новомъ смыслѣ и также какъ „Воскресеніе Христово“ Шютца съ аккомпаниментомъ скрипокъ и віолъ.

Къ замѣчательнѣйшимъ представителямъ разрабатывавшейся Шютцемъ и Преторіусомъ новой художественной формы принадлежитъ Іоганъ Кристофъ Бахъ (род. 1642, ум. 1703 г. въ Эйзенахѣ), дядя І. С. Баха; его духовная драматическая кантата или ораторія „Es erhob sich ein Streit im Himmel. Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen“, написана для двухъ пятиголосныхъ хоровъ со смычковыми инструментами, фаготомъ, четырмя трубами, литаврами и органомъ и для своего времени отличается величавой характеристикой и силой выраженія. Андрей Гаммершмидтъ (род. 1611, ум. 1675 г. въ Циттау), старшій современникъ І. Кр. Баха, писалъ на тотъ же текстъ (1656 г. въ „Geistlichen Gesprächen“), для шестиголоснаго хора, Zinken и органа. Гаммершмидтъ, вообще одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ представителей концертантнаго стиля, писалъ церковные концерты для 1—12 голосовъ, частію только съ Continuo, частію съ облигатными инструментами; кромѣ того имъ написанъ девятиголосный 84-й псаломъ, а также свѣтскія оды, танцовальныя пьесы и т. д. Извѣстнѣйшее его сочиненіе есть „Dialogi или бесѣды Бога съ вѣрующей душой“ (1645 г.).

Органная музыка составляетъ существенную часть протестантской церковной музыки, въ особенности построенная на мотивахъ изъ церковной мелодіи фигурація хорала. Между тѣмъ какъ органныя сочиненія венеціанцевъ (Меруло, Андрея и Джованни Габріэли) были либо украшенными переложеніями вокальныхъ сочиненій (въ томъ числѣ свѣтскихъ канцонъ и мадригаловъ), либо оригинальными сочиненіями, сдѣланными по ихъ образцу, въ которыхъ построенія изъ долгихъ аккордовъ чередовались съ пассажами, или были имитаціонными и въ стилѣ и манерѣ нидерландцевъ, между тѣмъ какъ у Джироламо Фрескобальди (род. 1583, ум. 1644 г. въ Римѣ) и ученика его І. Я. Фробергера (1641—57 г. придворнымъ органистомъ въ Вѣнѣ) вокально задуманныя идеи получали только внѣшнюю инструментальную оболочку и виртуозный элементъ былъ особенно выдающимся, тоже самое еще въ сильнѣйшей степени относится къ І. Питеру Свелинкъ (род. 1562 въ Амстердамѣ, ум. 1621 г. тамъ же), ученику Андрея Габріэли, и къ сѣверогерманскимъ органистамъ Генриху Шейдеману (уч. Свелинка, ум. 1654 г. въ Гамбургѣ), Іог. Адаму Рейнкенъ (род. 1623 въ Девентерѣ, ум. 1722 г. въ Гамбургѣ), Дитриху Букстэгудэ (род. 1637 въ Гельзингёрѣ, ум. 1707 г. въ Любекѣ). Другой ученикъ Свелинка, Самуилъ Шейдтъ (род. 1587 въ Галле на С., ум. 1654 г. тамъ же), принадлежавшій, какъ авторъ духовныхъ концертовъ (2—12 голосныхъ съ генералбасомъ) и инструментальныхъ сочиненій, къ числу поборниковъ новаго стиля, – началъ, напротивъ, варьировать на органѣ хоральныя мелодіи и положилъ тѣмъ начало созданію новаго рода искусства, достигшаго высокаго значенія. Главное его сочиненіе Tabulatura nova (1624 г. 3 части) написано нѣмецкой табулатурой. Шейдтъ нашелъ много подражателей на избранномъ имъ пути, между которыми особенно выдаются упомянутый уже выше Іог. Кристофъ Бахъ, его братъ Іог. Михаилъ Бахъ (род. 1648 въ Арнштадтѣ, ум. 1694 г. тамъ же), Іоганъ Пахельбель (род. 1 сентября 1653 въ Нюрнбергѣ, ум. тамъ же, въ 1706 г., съ 1677 по 1690 г. былъ органистомъ въ Эйзенахѣ и Эрфуртѣ) и Іоганъ Готфридъ

Вальтеръ (род. 1684 въ Эрфуртѣ, ум. 1748 г. въ Веймарѣ), извѣстный какъ авторъ перваго нѣмецкаго музыкальнаго лексикона (1732). Эти обработки хораловъ составляютъ послѣднiй разцвѣтъ искусства нидерландцевъ; въ нихъ могли примѣняться всѣ ухищренiя имитацiй, не встрѣчая никакихъ возраженiй, которыя дѣлались нидерландцамъ за угнетенiе текста. Посредствомъ разнообразнѣйшихъ комбинацiй хоральныхъ мотивовъ съ ихъ увеличенiями, уменьшенiями, обращенiями, или гдѣ хоралъ служилъ постоянной основой въ видѣ Cantus firmus, контрапунктированiемъ въ канонической или строго фугированной работой, посредствомъ всего этого новая инструментальная форма получала тѣмъ болѣе строгое единство и послѣдовательность, становилась такъ сказать логически необходимой. Что же касается хорала, то онъ своимъ характеромъ и смысломъ текста съ самого начала опредѣлялъ все содержанiе сочиненiя. Обработки хорала служившiе прелюдiями и постлюдiями къ пѣнiю хорала, приходили такимъ образомъ въ непосредственное съ нимъ соприкосновенiе при богослуженiи. Варiацiи на манеръ Бухстегудэ и Маттесона и варiацiи хорала въ танцовальной формѣ составляли исключенiя, объяснимыя тѣмъ, что избирались танцы (встрѣчающiяся въ сюитахъ: сарабанда, куранта, джига и пр.) давно уже вышедшiе изъ употребленiя и обратившiеся въ ритмическiе типы.

## ГЛАВА XIII.

### Музыка XVIII столѣтiя.

**163. Съ какого времени нужно считать первенствующее положенiе Германiи въ музыкѣ.**

Приблизительно съ 1700. Хотя именно около этого времени итальянская опера (неаполитанской школы) достигла наибольшаго распространенiя, прочно установилась въ Вѣнѣ, Дрезденѣ, Мюнхенѣ, Брауншвейгѣ,

Лондонѣ, ведя за собой, не только сочиненія итальянскихъ композиторовъ, но вмѣстѣ съ ними итальянскихъ пѣвцовъ и дирижеровъ, вліяя безъ всякаго сомнѣнія на всѣ другія націи, тѣмъ не менѣе, Германія въ это время обладала уже столькими самостоятельными художниками и проявила такое своеобразное, отличающееся глубокой искренностью и нравственной серьезностью направленіе, что начало преобладанія нѣмецкаго искусства, возраставшаго отъ одного десятилѣтія къ другому, безъ натяжки и преувеличенія должно быть отнесено къ переходу изъ XVII въ XVIII столѣтіе. Несомнѣннымъ и неоспоримымъ это преобладаніе становится съ того времени, когда два музыкальныхъ гиганта Бахъ и Гендель почти одновременно обратили на себя вниманіе, одинъ сначала въ тѣсномъ кругу своихъ соотечественниковъ, а другой во всей Европѣ.

Ни въ одной семьѣ не было столько хорошихъ музыкантовъ, слѣдовавшихъ одни за другими, сколько ихъ имѣла тюрингенская семья Баховъ. Извѣстнѣйшими между ними были Іоганъ Михаилъ Бахъ, Іоганъ Христофоръ Бахъ, Іоганъ Себастіанъ Бахъ, Карлъ Филиппъ Эммануилъ Бахъ, Вильгельмъ Фридеманнъ Бахъ, Буккебургскій Бахъ, Миланскій Бахъ, — первые два были дядями, а четыре послѣдніе сыновьями І. С. Баха. Въ этомъ семействѣ музыкальныя способности были не только наслѣдственными, но онѣ сверхъ того тщательно воспитывались и развивались въ немъ въ теченіе столѣтій.

Фейтъ Бахъ, старшій изъ предковъ, о которыхъ Себастіанъ Бахъ имѣлъ свѣдѣнія, былъ мельникомъ въ Вехмарѣ, близъ Мюльгаузена Сынъ его Гансъ (имена Ганса или Іогана носила почти половина всѣхъ извѣстныхъ Баховъ) былъ уже музыкантомъ. Онъ приходился прадѣдомъ І. С. Баху и былъ очень извѣстнымъ и любимымъ Spielmann'омъ, на одной гравюрѣ 1617 онъ изображенъ съ подписью

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, sò musstu lachen,
er geigt gleichwohl nach seiner Art
und trägt ein hübschen Hans Bachens Bart.

Музыкѣ Гансъ Бахъ учился въ Готѣ, у городскаго трубача Николая Баха, безъ сомнѣнія родственника; повидимому уже тогда Бахи занимались музыкальнымъ ремесломъ, во всякомъ случаѣ они становились все болѣе и болѣе видными въ немъ. Чумный годъ 1626 похитилъ многихъ изъ семейства; самъ Гансъ Бахъ умеръ отъ чумы. Изъ 800 жителей деревни Вехмара умерли 503.

Изъ сыновей Ганса Баха одинъ, именемъ Іоганъ, былъ родоначальникомъ Эрфуртскихъ Баховъ, другой: Кристофъ Бахъ, дѣдъ I. С. Баха, былъ органистомъ и городскимъ музыкантомъ въ Веймарѣ. Въ шестидесятыхъ годахъ XVII в. Бахи завладѣли такъ сказать всѣми музыкальными мѣстами въ Веймарѣ, Эрфуртѣ и Эйзенахѣ, если выбывалъ одинъ изъ нихъ, другой заступалъ его мѣсто. Такъ одинъ изъ сыновей Кристофа Баха, Амброзіусъ Бахъ, отецъ Іоганна Себастіана, переселился изъ Эрфурта въ Эйзенахъ и занялъ мѣсто другаго Баха въ качествѣ городскаго трубача. Іоганъ Кристофъ и Іоганъ Михаилъ Бахъ, оба уже неоднократно упомянутые, какъ замѣчательнѣйшіе композиторы въ семействѣ до I. С. Баха, были также потомками веселаго забавника Ганса Баха, сыновьями младшаго изъ его многочисленныхъ сыновей, Генриха Баха, бывшаго слишкомъ 50 лѣтъ органистомъ въ Арнштадтѣ. Родившись въ эпоху величайшаго упадка духа, порожденнаго бѣдствіями 30-ти лѣтней войны, они несмотря на то обладали такой свѣжестью и глубиной таланта, что это можно было объяснить только принявъ во вниманіе замкнутый, сосредоточенный въ себѣ образъ жизни Баховъ, религіознаго духа и строгой нравственности которыхъ не коснулось тлетворное вліяніе общаго одичанія.

Іоганъ Себастіанъ Бахъ родился 21 марта 1685 въ Эйзенахѣ; отецъ его Амброзій Бахъ былъ городскимъ музыкантомъ, его мать Елизавета Леммергиртъ, была дочерью скорняка въ Эрфуртѣ. Первые уроки на скрипкѣ Себастіанъ получилъ отъ своего отца. Мать умерла, когда Себастіану было девять лѣтъ, отецъ умеръ годомъ позже, только что вступивъ передъ тѣмъ во второй бракъ. Воспитаніе маленькаго Себастіана было по-

ручено его старшему брату Іогану Кристофу, органисту въ Ордруфѣ, (близъ Арнштадта). Объ этомъ Іоганѣ Кристофѣ (имя это часто встрѣчается у Баховъ), какъ о музыкантѣ, намъ ничего неизвѣстно; онъ былъ однако три года ученикомъ Пахельбеля, бывшаго съ 1675 по 1680 придворнымъ органистомъ въ Эйзенахѣ. Первоначальное школьное образованіе Себастіанъ получилъ въ лицеѣ въ Ордруфѣ, а съ Пасхи 1700 въ Люнебургѣ, гдѣ онъ въ качествѣ пѣвчаго получилъ даровое мѣсто. Изъ Люнебурга онъ неоднократно странствовалъ въ Гамбургъ, чтобы послушать игру на органѣ Рейнкена и Любека; въ самомъ Люнебургѣ органистомъ былъ въ церкви св Іоанна Георгъ Бёмъ, ученикъ Рейнкена.

18-ти лѣтнимъ юношей въ 1703 Бахъ получилъ свое первое мѣсто въ качествѣ скрипача въ частной капеллѣ принца Іогана Эрнста Саксенъ-Веймарскаго. Бахъ слѣдовательно былъ хорошимъ скрипачемъ, хотя главнымъ образомъ онъ занимался игрой на органѣ и клавесинѣ. Въ научныхъ занятіяхъ, какъ въ Ордруфѣ, такъ и въ Люнебургѣ, Бахъ ушелъ недалеко, быть можетъ онъ съ раннихъ лѣтъ уже сознательно стремился къ музыкальной карьерѣ. Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Бахъ попалъ на новое, сулившее ему большее поприще дѣятельности, получивъ, послѣ пробнаго испытанія, мѣсто органиста въ Арнштадтѣ съ $73^2/_3$ талерами годоваго жалованья. Изъ Арнштадта онъ сдѣлалъ свое извѣстное путешествіе пѣшкомъ въ Любекъ, чтобы познакомиться съ игрой тамошняго органиста Дитриха Букстэгудэ и научиться у него. Онъ весьма значительно просрочилъ данный ему отпускъ и должно предположить, что его очень цѣнили, если онъ за это не былъ уволенъ своимъ начальствомъ. Впрочемъ Бахъ вскорѣ ушелъ самъ, когда ему представился случай улучшить свое положеніе.

Въ концѣ 1706 года освободилось мѣсто органиста въ церкви св. Власія въ Мюльгаузенѣ за смертію Іог. Георга Алэ, бывшаго не только органистомъ, но въ тоже время городскимъ совѣтникомъ и poëta laureatus. Бахъ легко побѣдилъ другихъ конкуррентовъ на выгодное мѣ-

сто. Въ іюнѣ 1707 онъ получилъ его и отказался отъ должности въ Арнштадтѣ, куда вскорѣ потомъ поступилъ его двоюродный братъ Эрнстъ Бахъ. По мнѣнію Себастіана, ему можно было теперь жениться, что онъ и сдѣлалъ, вступивъ въ бракъ съ двоюродной сестрой Маріей Варварой, дочерью Баха органиста въ Геренѣ, ставшей матерью двухъ знаменитѣйшихъ сыновей Себастіана: Фридемана и Карла Филиппа Эммануила. Мюльгаузенъ имѣлъ почтенное музыкальное прошлое. Іохимъ фонъ-Бурнъ (Burgk), собственно Іоахимъ Моллеръ изъ Бурга близъ Магдебурга, столѣтіемъ раньше бывшій однимъ изъ лучшихъ нѣмецкихъ церковныхъ композиторовъ, занималъ мѣсто органиста церкви св. Власія; Іоганъ Эккардъ, извѣстный основатель прусской музыкальной школы въ Кенигсбергѣ (Іог. Стобеусъ, Генрихъ Альбертъ), родился въ Мюльгаузенѣ и учился у Бурка, пока не сдѣлался ученикомъ Орландо Лассо въ Мюнхенѣ; и позже еще, какъ уже упоминалось, онъ написалъ музыку на оды мюльгаузенскаго суперинтендента Гельмбольда. Георгъ Querkъ, извѣстный авторъ пѣсни: „Wer nur den lieben Gott lässt walten", вмѣстѣ съ тѣмъ отличный виртуозъ на гамбѣ, родился и воспитывался въ Мюльгаузенѣ. Оба Алэ, отецъ и сынъ, послѣдніе предшественники Баха по должности, были уважаемыми композиторами, особенно въ строфной духовной аріи съ инструментальными ритурнелями. Отецъ, Іоганъ Рудольфъ Алэ имѣлъ значеніе и какъ композиторъ для органа, особенно въ фигурированномъ хоралѣ и фугѣ, не имѣвшей однако еще формы строгой квинтовой фуги. Старшій Алэ также засѣдалъ въ мюльгаузенскомъ совѣтѣ.—Бахъ взялся за дѣло съ большой энергіей; хоръ былъ усиленъ, оркестръ пополненъ, главное же была собрана хорошая библіотека вокальныхъ сочиненій, до него въ ней были главнымъ образомъ сочиненія Алэ. Онъ началъ свою музыкальную дѣятельность съ исполненія собственной кантаты по случаю вступленія въ должность новыхъ членовъ совѣта (Ratskantate), форма которой представляла громадный шагъ впередъ сравнительно съ его предшественниками, въ особенности бла-

годаря встрѣчающимся въ ней хоровымъ фугамъ, въ которыхъ оркестръ принимаетъ самостоятельное участіе, такъ что хоръ и оркестръ составляли новое сочетаніе, въ которомъ оркестръ не игралъ ни подчиненной, ни господствующей роли, но былъ на ряду съ хоромъ самостоятельнымъ факторомъ.

Въ концѣ іюня 1708 г. Бахъ испросилъ увольненіе въ Мюльгаузенѣ и перешелъ опять въ Веймаръ, гдѣ онъ имѣлъ свое первое мѣсто. Теперь онъ сдѣлался придворнымъ органистомъ и камермузыкантомъ царствующаго герцога Вильгельма Эрнста. Въ 1714 г. Бахъ получилъ титулъ герцогскаго капельмейстера, что указываетъ на то, что онъ былъ занятъ главнымъ образомъ въ качествѣ скрипача. Въ Веймарѣ Бахъ встрѣтилъ близкаго родственника и отличнаго музыканта въ лицѣ уже ранѣе упоминавшагося Іогана Готфрида Вальтера. Вальтеръ имѣлъ замѣчательную способность къ сложнѣйшимъ контрапунктическимъ формамъ и несомнѣнно болѣе нежели восьмилѣтняя близость къ этому человѣку сильно повліяла на Баха. Въ органныхъ хоралахъ Баха, написанныхъ въ Веймарѣ, замѣчается то же пристрастіе къ канонамъ, какимъ отличались и Вальтеровскіе. Органъ придворной церкви былъ превосходенъ, въ особенности хороша была его педаль. Бахъ въ Веймарѣ имѣлъ слушателями избранное общество и вслѣдствіе того приложилъ особенное стараніе къ сочиненію для органа. Маттесонъ въ 1716 пишетъ о немъ: „Я слышалъ отъ извѣстнаго органиста въ Веймарѣ, господина Іогана Себастіана Баха, такія сочиненія, что онѣ заставляютъ относиться къ нему съ полнѣйшимъ уваженіемъ". Бахъ дѣлалъ также изъ Веймара небольшія артистическія поѣздки, быстро распространившія его извѣстность. Кромѣ занятій органной игрой и сочиненіемъ, камерная музыка въ Веймарѣ дала ему новый толчокъ впередъ. Принцъ Іоганъ Эрнстъ, ученикъ Вальтера по части фортепьянной игры и теоріи, самъ композиторъ, былъ ученикомъ Баха на скрипкѣ. При дворѣ часто играли итальянскую камерную музыку, между прочимъ скрипичные концерты Антоніо Вивальди (ум. 1743), бли-

жайшаго продолжателя Корелли въ созданныхъ имъ формахъ. Бахъ арранжировалъ 16 концертовъ Вивальди для клавесина и три для органа, отчасти передѣлавши ихъ. Дѣло конечно не ограничилось только арранжировками, въ собственныхъ его сочиненіяхъ совершился вновь полный процессъ ассимиляціи.

Въ первую половину пребыванія своего въ Веймарѣ Бахъ повидимому занимался преимущественно инструментальной композиціей, вокальная же оставалась почти совсѣмъ въ сторонѣ. Къ этому времени относятся только три кантаты: „Nach dir, Herr, verlanget mich", 130-й псаломъ и „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit". Но съ 1713 онъ вполнѣ предался кантатѣ, и именно на слова Эрдмана Неймейстера, который далъ тексту кантаты новую, приближающуюся къ магригалу форму. Бахъ написалъ на его слова рождественскую кантату „Uns ist ein Kind geboren" кантату „Gleich wie Regen und Schnee vom Himmel fällt", пасхальную кантату „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", на рождественекій постъ „Nun kommt der Heiden Heiland" и троицкую „Wer mich liebet".

Когда Бахъ сдѣлался въ 1714 концертмейстеромъ, то ему пришлось взять на себя не только часть занятій капельмейстера, вмѣсто Самуила Дрезе, по болѣзни не могшаго исполнять своихъ обязанностей, но онъ долженъ былъ еще сочинять ежегодно извѣстное число кантатъ. Съ этого времени начинаетси огромная плодовитость Баха въ области кантаты. Авторомъ текстовъ слѣдующихъ кантатъ былъ Саломонъ Франкъ, сперва правительственный секретарь въ Арнштадтѣ, потомъ въ Іенѣ и наконецъ консисторіальный секретарь въ Веймарѣ. Первая и извѣстнѣйшая изъ нихъ „Ich hatte viel Bekümmerniss" (per ogni tempo); за ней слѣдовала вербная кантата „Himmelskönig sei wilkommen" и многія другія. Нужно замѣтить, что въ веймарскихъ кантатахъ Баха главное значеніе имѣютъ нумера соло, отличающіеся чрезвычайно богатой, разнообразной мелодіей и приноровленностью къ настроенію. Мастеромъ хорала Бахъ сдѣлался позднѣе, сверхъ того тексты какъ Неймей-

стера, такъ и Франка не давали поводовъ къ сильнымъ хоровымъ нумерамъ; они оба скорѣе обращали вниманіе на речитативъ и арію. Франкомъ и Бахомъ написана была также въ 1716 свѣтская кантата по случаю дня рожденія герцога.

Въ 1714 Баху предлагали мѣсто органиста церкви Liebfrau въ Галле; онъ былъ не прочь согласиться, но требовалъ содержанія больше, нежели было назначено, изъ-за этого дѣло разошлось. Въ декабрѣ того же годъ онъ исполнилъ въ Лейпцигѣ, въ церкви св. Николая или Ѳомы, кантату „Nun kommt der Heiden Heiland“ и за богослуженіемъ все время исправлялъ обязанности органиста. Въ 1717 г. онъ посѣтилъ Дрезденъ, чтобы познакомиться съ тамошними музыкантами, вѣроятно также и съ органами. Въ это время въ Дрезденѣ былъ Луи Маршанъ, органистъ церкви св. Бенуа въ Парижѣ, пользовавшійся огромной извѣстностью, какъ органистъ и піанистъ. Бахъ долженъ былъ вступить съ нимъ въ состязаніе въ салонѣ одного изъ министровъ, но состязаніе не состоялось, потому что Маршанъ, боясь быть побѣжденнымъ, уѣхалъ изъ Дрездена. Еще въ томъ же году Бахъ навсегда покинулъ Веймаръ и принялъ предложенное ему мѣсто капельмейстера у принца Ангальтъ-Кетенскаго; онъ справедливо считалъ себя оскорбленнымъ, потому что въ преемники Дрезе избрали не его, а Телемана.

Положеніе Баха въ Кетенѣ было совершенно иное, нежели въ Веймарѣ. Молодой принцъ Леопольдъ путешествовалъ въ 1710—1713 гг. и пробылъ долго въ Италіи, гдѣ прилежно занимался итальянской музыкой подъ руководствомъ жившаго въ Римѣ, а потомъ въ Венеціи нѣмецкаго музыканта Давида Гейнихена. Самъ принцъ имѣлъ недурной басъ и игралъ, какъ кажется, на скрипкѣ, гамбѣ и фортепьяно. Очевидно при дворѣ князя преобладала камерная музыка. Бахъ получилъ титулъ „капельмейстера и директора княжеской камерной музыки“; нигдѣ нѣтъ указаній на то, чтобы онъ занятъ былъ на органѣ. Сколько нибудь полнаго оркестра также повидимому не было; вообще обстановка придворной жизни

была очень простая, театра въ Кетенѣ также не было. Одностороннее занятіе камерной музыкой, обусловленное его новымъ положеніемъ, не могло не повлiять на его ближайшее художественное развитіе, т.-е. оно должно было направить его композиторскую дѣятельность въ эту сторону и тѣмъ сдѣлать шагъ впередъ. Такимъ образомъ кантата и органный хоралъ отступили временно на второй планъ, за то выдвинулись впередъ скрипка, фортепьяно, віола да гамба со всевозможными дуэтами, терцетами и квартетами.

Изъ Кетена Бахъ въ 1718 ѣздилъ въ Галле, гдѣ прибывшій изъ Лондона Гендель пробылъ нѣкоторое время у родныхъ. Но Гендель уѣхалъ какъ разъ за день пріѣзда Баха. Такимъ образомъ величайшіе музыканты своего времени, Гендель и Бахъ, никогда другъ съ другомъ не встрѣчались. Когда Бахъ девять лѣтъ спустя по случаю пребыванія Генделя въ Галле послалъ къ нему изъ Лейпцига сына своего Фридемана, пригласить Генделя къ нему въ Лейпцигъ, такъ какъ самъ онъ по болѣзни не могъ пріѣхать, то Гендель не располагалъ достаточнымъ временемъ для поѣздки и свиданіе опять не состоялось. Очевидно они оба не придавали этому важности, иначе они устроили бы это иначе и свидѣлись бы. Ихъ натуры были слишкомъ различны, они слишкомъ мало были соперниками, чтобы особенно желать вступить въ состязаніе; навѣрное ни одинъ изъ нихъ по отношенію къ другому не былъ ни врагомъ, ни завистникомъ, но они оба могли чувствовать, что не похожи другъ на друга, что ихъ воззрѣнія расходятся также далеко, какъ и жизненные пути.

Въ 1720 князь Леопольдъ ѣздилъ въ Карлсбадъ и бралъ съ собою Баха, что вѣроятно онъ дѣлалъ и при поѣздкѣ на воды въ 1718. По возвращеніи Бахъ узналъ, что жена его умерла и погребена уже. Маріи Варварѣ было всего 36 лѣтъ. Бахъ былъ потрясенъ до глубины души, потому что ихъ семейная жизнь отличалась чрезвычайной искренностію и сердечностію. Къ 1720 относится сочиненіе одной кантаты, быть можетъ во время пребыванія въ Карлсбадѣ. Она была написана не для

Кетена, ибо тамъ, какъ уже сказано было, не имѣлось никакихъ средствъ для ея исполненія. Быть можетъ она предназначалась для исполненія въ Гамбургѣ, куда Бахъ собирался и дѣйствительно ѣздилъ осенью того же года; состоялось ли тамъ ея исполненіе неизвѣстно. Кантата написана на текстъ „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“ и принадлежитъ къ замѣчательнѣйшимъ произведеніямъ Баха въ этомъ родѣ. Гамбургская поѣздка имѣла на этотъ разъ практическую цѣль; если ему и хотѣлось еще разъ увидѣть стараго Рейнкена, несмотря на свои 97 лѣтъ все еще состоявшаго органистомъ при церкви Св. Екатерины, то онъ навѣрное имѣлъ еще кромѣ того ввиду попытаться занять отличное мѣсто органиста въ другой гамбургской церкви Св. Іакова, бывшее вакантнымъ. Бахъ былъ уже достаточно знаменитъ для того, чтобы извѣстіе о его прибытіи и предполагавшейся пробной игрѣ привлекло въ церковь Св. Екатерины въ назначенное время много уважаемыхъ и высокопоставленныхъ жителей Гамбурга. Рейнкенъ наговорилъ Баху множество самыхъ лестныхъ похвалъ. Бахъ не могъ дождаться срока конкурса на мѣсто при церкви Св. Іакова, потому что принцъ требовалъ его возвращенія. Впрочемъ мѣсто было ему почти навѣрное обѣщано, если онъ письменно пришлетъ свое согласіе, Баху мѣсто нравилось и онъ написалъ требуемое согласіи, но мѣста все-таки не получилъ, потому что оно между тѣмъ было продано совершенно неизвѣстному въ музыкальномъ отношеніи лицу за взносъ въ церковную кассу 400 марокъ.

Съ пользовавшимся тогда большой извѣстностію гамбургскимъ музыкальнымъ писателемъ историкомъ, въ меньшей степени композиторомъ, Маттесономъ, Бахъ повидимому не встрѣчался, по крайней мѣрѣ Маттесонъ нигдѣ не упоминаетъ о встрѣчѣ съ Бахомъ, хотя онъ слушалъ его въ церкви Св. Екатерины и съ восхищеніемъ отзывается о его игрѣ на органѣ. Объ Генделѣ онъ говоритъ: „Едва ли кто превзойдетъ Генделя въ игрѣ на органѣ, развѣ только лейпцигскій Бахъ“.

Не имѣя въ Кетенѣ органа въ своемъ распоряженіи, Бахъ обратилъ особенное вниманіе на фортепьяно. Что онъ и прежде занимался имъ основательно, видно изъ того, что состязаніе его съ Маршанъ предполагалось не на органѣ, а на фортепьяно, главномъ инструментѣ Маршана.

Рояль (Cembalo) имѣла, какъ и органъ, нѣсколько мануаловъ, а также и педаль, и потому годилась для замѣны органа въ домашнихъ упражненіяхъ, хотя ея жидкій, быстро исчезающій звукъ былъ мало похожъ на тонъ органа. Она имѣла общее съ органомъ отсутствіе оттѣнковъ въ звукѣ; только перейдя на другую клавіатуру можно было получить новый оттѣнокъ звучности, ибо различныя клавіатуры имѣли перья различной упругости. Болѣе оттѣнковъ допускалъ клавихордъ, хотя онъ былъ маленькимъ инструментомъ, имѣвшимъ несильный звукъ. Доказательствомъ того, что Бахъ самъ недовольствовался быстро замирающимъ звукомъ клавихорда и клавицимбала, можетъ служить построенная имъ въ 1740 лютня-клавицимбалъ, имѣвшая два хора жильныхъ струнъ и третій хоръ мѣдныхъ октавой выше, съ демферами. Повидимому Бахъ, какъ прежде дядя его Михаилъ, имѣлъ свѣдѣнія относительно постройки инструментовъ. Извѣстно искусство Баха въ настроиваніи инструментовъ, для чего требуется не только хорошій слухъ, потому что въ инструментахъ съ 12-ю полутонами въ октавѣ дѣло идетъ не столько объ акустической чистотѣ, сколько объ искусномъ темперированіи. Какъ говорятъ, Бахъ никогда не употреблялъ болѣе четверти часа для настроиванія фортепьяно. Равномѣрная темперація однако изобрѣтена не Бахомъ, теоретически она установлена Андреемъ Веркмейстеромъ, на практикѣ же для всѣхъ 12-ти тональностей примѣнена Давидомъ Гейнихенъ.

Аппликатура, т. е. распредѣленіе пальцевъ на клавишныхъ инструментахъ получила у Баха коренное преобразованіе. При старой манерѣ игры, напр. у Куперэна (его l'art de toucher le clavecin вновь изданъ Брамсомъ) большой палецъ совсѣмъ почти не употребляется и подстановку большаго пальца замѣняли перестановкой

третьяго черезъ четвертый. Играли прямо вытянутыми пальцами, а большой висѣлъ книзу. Бахъ дѣлалъ самое обширное примѣненіе большаго пальца и игралъ слегка загнутыми пальцами, такъ что оконечность большаго пальца находилась на одной высотѣ съ оконечностями остальныхъ пальцевъ. Во всякомъ случаѣ I. Готфридъ Вальтеръ требуетъ употребленія большаго пальца, какъ и Гейнихенъ, Гендель также игралъ загнутыми пальцами и пользовался большимъ пальцемъ. Но все-таки не существовало настоящей методики употребленія пальцевъ. Бахъ первый установилъ основное правило, что большой палецъ въ гаммѣ долженъ слѣдовать всегда за полутономъ, напр. c d e f g[1] a h c. Аппликатура Баха теперь неупотребительна, напр. онъ подстанавливалъ пятый палецъ, чего теперь не дѣлаютъ, потомъ онъ еще нерѣдко перестанавливалъ третій черезъ четвертый и т. д. Впрочемъ при игрѣ полифоническихъ сочиненій и въ настоящее время нельзя обойтись безъ подобныхъ средствъ. Филиппъ Эммануилъ Бахъ запрещаетъ перестановку третьяго пальца черезъ четвертый, но его сочиненія гораздо гомофоннѣе. Во всякомъ случаѣ на Ф. Э. Баха, считающагося основателемъ современной фортепьянной техники, мы можемъ смотрѣть, какъ на продолжателя методы своего отца. Какъ мало значенія придавали въ прежнее время распредѣленію пальцевъ, доказываетъ Михаилъ Преторіусъ, смѣющійся надъ тѣми, кто старался внести какой-нибудь порядокъ въ аппликатуру; онъ говорилъ, что лишь бы только звуковыя послѣдованія доходили отчетливо и красиво до слуха, а тамъ было все равно, какъ это дѣлалось, хотя бы даже носомъ играли.

До насъ дошла Klavierbüchlein Вильгельма Фридемана Баха, составленная въ 1720 и дающая понятіе о практическомъ ходѣ преподаванія у Баха; всѣ пьесы написаны самимъ Бахомъ, частію они перешли въ „Wohltemperirtes Klavier", первая часть котораго относится еще къ Кетенскому періоду. Такъ называемыя французскія сюиты – названныя такъ по ихъ сжатости и короткости въ отличіе отъ написанныхъ позднѣе англійскихъ сюитъ, —

сочинены также въ Кетенѣ. Французскія сюиты состоятъ изъ алеманды, куранты, сарабанды и джиги. Каждая изъ двухъ частей „Wohltemperirtes Klavier" состоитъ какъ извѣстно изъ прелюдіи и фуги на всякій изъ 12-ти мажорныхъ и минорныхъ тоновъ. Это сочиненіе имѣло педагогическую цѣль. Сюиты имѣли тоже назначеніе и также были написаны во всѣхъ тонахъ. Они спеціально предназначались для Анны Магдалины, второй жены Баха, которую онъ ввелъ въ свое лишенное матери семейство въ 1721 г. Она была дочерью придворнаго и военнаго трубача Вилькена въ Вейсенфельсѣ и имѣла 21 годъ отроду. Если Бахъ счастливо и мирно жилъ со своей первой женой, то его отношенія къ Аннѣ Магдалинѣ были еще сердечнѣе, такъ какъ она была очень музыкальна и принимала живѣйшее участіе въ творческой дѣятельности своего мужа. Она отлично писала ноты; сохранилось нѣсколько сочиненій Баха и другихъ композиторовъ, переписанныхъ ея рукою, очень похожею на руку Себастіана Баха и отличающейся отъ нея только въ частностяхъ.

Изъ двукратной службы Баха въ Веймарѣ видно, что онъ былъ отличнымъ скрипачемъ; во второй разъ онъ состоялъ даже концертмейстеромъ. Его манера писать для скрипки была единственной въ своемъ родѣ, ибо онъ написалъ для скрипки три сонаты и три сюиты, или какъ онъ ихъ называлъ „Partien" совсѣмъ безъ акомпанимента. Стиль этихъ сочиненій однако не одноголосный, а полифонный, при чемъ акомпаниментъ заключался въ партіи самой скрипки. Въ этихъ сочиненіяхъ видно вліяніе органной полифоніи. Хотя Корелли уже пользовался для скрипки полифоніей и вводилъ даже фугато, но онъ не могъ обходиться безъ акомпанимента cembalo. Игра двойными нотами, кромѣ Корелли, встрѣчается преимущественно у нѣмецкихъ скрипичныхъ виртуозовъ: Николая Брунса, ученика Букстэгудэ, у Николая Струнка и Іогана Якова Вальтера, такъ что Бахъ не выступалъ съ какими нибудь неслыханными требованіями, но манера примѣненія ихъ была новая. Для віолончели Бахъ также написалъ 6 сочиненій безъ аком-

панимента: 3 сонаты и 3 партиты. Нѣтъ основанія предполагать однако, что Бахъ игралъ на віолончели такъ же виртуозно, какъ и на скрипкѣ. Извѣстно за то, что онъ съ особеннымъ удовольствіемъ игралъ на альтѣ. Онъ даже самъ изобрѣлъ особый родъ альта. Viola pomposa, нѣчто среднее между альтомъ и віолончелью, съ 5 струнами C G d a e¹, этотъ инструментъ держали впрочемъ какъ альтъ и скрипку. Вышеназванныя 6 сочиненій предназначались также ad libitum для Viola pomposa.

Форма сюиты нѣмецкаго происхожденія. Нѣмецкія композиторы пользовались танцовальными формами другихъ народовъ еще въ XVII в. Тридцатилѣтняя война привела ихъ еще въ ближайшее соприкосновеніе съ ними и вскорѣ нѣмецкіе Kunstpfeifer'ы стали исполнять цѣлыя послѣдованія такихъ національныхъ танцевъ; нѣмецкіе фортепьянные композиторы завладѣли этой формой, а итальянскіе скрипачи перенесли ее на скрипку. Такимъ образомъ составился общеупотребительный рядъ танцевъ: аллеманда, куранта, сарабанда и джига, первый серьезнаго характера нѣмецкій, второй блестящій французскій, третій испанскій (con grandezza), четвертый быстрый англійскій танецъ; французы ввели новые танцы: гавотъ, менуэтъ, ригодонъ, passepied, bourrée, появилась и итальянская чакона (Ciacona, chaconne).

При такомъ подборѣ мѣнялись тактъ и темпо, но тональность оставалась одна и таже.

Форма Баховской сонаты не та, какую мы теперь разумѣемъ подъ этимъ названіемъ, но она конечно ближе къ ней нежели соната Габріэли, состоявшая изъ одной части и, какъ мы уже говорили, въ сущности не отличавшаяся отъ токкаты, канцоны и фантазіи. Эта старая форма сонаты существовала до конца XVII в. но къ этому времени въ Италіи, гдѣ началось процвѣтаніе камерной музыки, появилась соната въ двухъ частяхъ для скрипки соло съ басомъ или cembalo, Корелли расширилъ эту форму до четырехчастной. За короткимъ вступительнымъ Adagio слѣдовало Allegro. Въ послѣдовательности частей теперешняя соната до извѣстной степени схо-

дится съ прежней, но не въ расположеніи темъ въ предѣлахъ отдѣльныхъ частей. Сонатная форма отдѣльной части, т. е. сопоставленіе пѣвучей темы съ темой Allegro, обязана своимъ происхожденіемъ Доменику Скарлатти, современнику Баха, она получила дальнѣйшее развитіе у Филиппа Эммануила Баха и была наконецъ вполнѣ завершена Гайдномъ, Моцартомъ и Бетховеномъ. Баховскія сонаты по формѣ сходны съ сонатами Корелли. Эта форма не исключаетъ танцовальныхъ пьесъ, но никогда не состоитъ изъ однихъ танцевъ, имѣя по крайней мѣрѣ сверхъ того прелюдію.

Далѣе Бахъ написалъ въ Кетенѣ, если еще не въ Веймарѣ, 6 сонатъ для скрипки съ фортепьяно, 3 для віолы да гамба и фортепьяно, и 3 для флейты съ фортепьяно. Всѣ эти сочиненія существенно отличаются отъ итальянскихъ полифоническимъ голосоведеніемъ и солидной разработкой. Впрочемъ они весьма приближаются къ Бетховенскимъ, на сколько дѣло идетъ о сліяніи итальянской формы аріи съ фугированнымъ камернымъ стилемъ. Недостаетъ только второй темы; проведеніе же является въ видѣ фугированной разработки матеріала аріозной первой части, повтореніе темы послѣ разработки также имѣется на лицо.

Къ тому же кетенскому періоду относятся нѣсколько сонатъ для флейты съ акомпаниментомъ не облигатнаго cembalo. Бахъ имѣлъ мало склонности къ этому роду композиціи, не представляющему вполнѣ выработаннаго художественнаго вида, ибо cembalo принимало участіе какъ факторъ не вполнѣ самостоятельный. Бахъ писалъ также и тріо для двухъ инструментовъ съ генералбасомъ, онѣ относятся къ той же категоріи и не принадлежали къ числу его любимыхъ.

Къ концерту онъ относился за то съ большимъ интересомъ. Обыкновенно у него концертантно соединяются нѣсколько инструментовъ. Тема tutti противупоставляется самостоятельной темѣ соло и разработка ихъ, а также обмѣнъ составляютъ интересную ткань подобнаго концерта. Эти концерты теперь почти вовсе не играются, хотя они обладаютъ большими музыкаль-

ными достоинствами. Во всякомъ случаѣ концертъ для двухъ скрипокъ можно еще слушать съ интересомъ.

По заказу одного изъ прусскихъ принцевъ, маркграфа Лудвига Бранденбургскаго, соборнаго пробста въ Гальберштадтѣ, Бахъ написалъ 6 concerts avec plusieurs instruments, извѣстные подъ именемъ Бранденбургскихъ концертовъ. Форма этихъ концертовъ теперь устарѣла и забыта, что конечно не отнимаетъ ихъ музыкальнаго достоинства.

Бахъ не долженъ былъ навсегда оставаться въ Кетенѣ, это даже нанесло бы вредъ развитію искусства, какъ это понятно теперь для насъ. Бахъ прежде всего былъ церковнымъ композиторомъ и для полнаго развитія своихъ силъ нуждался въ такомъ мѣстѣ, которое не вынуждало бы его искать главнаго интереса въ области камерной музыки. Внѣшнимъ поводомъ покинуть Кетенъ послужило бракосочетаніе князя Ангальтъ-Кетенскаго съ принцессой Генріэттой Фредерикой Ангальтъ-Бернбургской. Она не любила музыки и подъ ея вліяніемъ живой интересъ къ музыкѣ постепенно охладѣвалъ у князя. Бахъ между тѣмъ пришелъ къ сознанію, что онъ имѣетъ болѣе высокое призваніе, нежели службу камермузыкантомъ дилеттантствующаго князя, и выступилъ соискателемъ на мѣсто кантора церкви св. Ѳомы въ Лейпцигѣ, ставшее вакантнымъ со смертію Кунау. Хотя антимузыкальная княгиня въ это время умерла, но Бахъ остался при своемъ рѣшеніи и въ 1723 г. покинулъ Кетенъ.

Предшественникъ Баха по канторату св. Ѳомы Іоганъ Кунау былъ первымъ, писавшимъ фортепьянныя сонаты, по образцу тогдашней итальянской сонаты для скрипки въ нѣсколькихъ частяхъ; Кунау эту форму примѣнилъ къ фортепьянной композиціи. Маттесонъ восхваляетъ его какъ несравненнаго органиста, основательнаго ученаго композитора и хороваго регента. Кунау, будучи уже органистомъ церкви св. Ѳомы, учился въ Лейпцигѣ юриспруденціи и впослѣдствіи былъ не только университетскимъ музикдиректоромъ, въ церкви св. Николая, канторомъ при церковной школѣ св. Ѳомы, но сверхъ

того еще адвокатомъ. Мѣсто городскаго кантора въ Лейпцигѣ очень уважалось и цѣнилось еще въ XVII в.; въ самомъ началѣ столѣтія это мѣсто занималъ чрезвычайно высоко уважавшійся въ качествѣ теоретика Сетъ Кальвизій. Неудивительно поэтому, что тогда уже замѣщеніе этой вакансіи дѣлалось осмотрительно, по зрѣломъ обсужденіи достоинствъ кандидата, и что всегда старались привлечь наиболѣе выдающихся лицъ. Когда Кунау умеръ (въ іюнѣ 1722), то первоначально имѣли въ виду Г. Ф. Телемана, бывшаго тогда капельмейстеромъ гамбургской оперы и канторомъ въ Іоганнеумѣ и пользовавшагося весьма большой композиторской извѣстностью. Мы встрѣчали уже его на жизненномъ пути Баха, по поводу замѣщенія въ Веймарѣ капельмейстерской должности послѣ смерти Дрезе. Телеманъ до 1711 былъ капельмейстеромъ въ Эйзенахѣ и тогда его хотѣли привлечь на постоянное пребыванье въ Веймаръ. Телеманъ отклонилъ однако предложеніе и предпочелъ перейти въ 1712 во Франкфуртъ на М. откуда въ 1721 его пригласили въ Гамбургъ. Отъ мѣста въ Лейпцигѣ онъ также отказался, потому что ему въ Гамбургѣ сдѣлали значительную прибавку жалованья. Понятіе о плодовитости прожившаго до 86 лѣтняго возраста Телемана можетъ дать нижеслѣдующій перечень: онъ оставилъ 12 полныхъ годовъ церковныхъ кантатъ, 44 Passionen, 40 оперъ и цѣлыхъ 600 увертюръ. Телеманъ началъ свою карьеру канторомъ Новой церкви въ Лейпцигѣ, это могло быть основаніемъ, почему надѣялись его привлечь Въ настоящее время Телеманъ почти забытъ, между тѣмъ какъ слава Баха, который въ то время столь же мало, какъ и Гендель, могъ равняться съ Телеманомъ, все болѣе и болѣе ростетъ въ потомствѣ. Послѣ отказа Телемана, Баху не стоило большаго труда побѣдить остальныхъ конкуррентовъ, отъ которыхъ до насъ, кромѣ именъ ихъ, не дошло почти ничего. 7 февраля 1723 Бахъ игралъ на пробѣ, а 30 мая онъ вступилъ уже въ свою новую должность. Что касается внѣшней стороны его жизни, то онъ достигъ конца своей карьеры, потому что онъ оставался лейпцигскимъ город-

скимъ канторомъ до самой смерти, воспослѣдовавшей на 66 году его жизни.

Изъ собственноручнаго прошенія Баха въ лейпцигскій городской совѣтъ (1730) видно, что у него въ хорѣ было 17 годныхъ пѣвцовъ, кромѣ того 20 „которымъ нужно было сначала усовершенствоваться, чтобы сдѣлаться способными для исполненія фигуральной музыки", а 17 совсѣмъ неспособныхъ. По его проекту для хорошаго церковнаго хора нужно было имѣть 36 пѣвцовъ и 20 инструменталистовъ: вмѣсто 20 онъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи только 8, въ томъ числѣ 4 Stadtpfeifer'a, 2 Kunstgeiger'a „о качествахъ, которыхъ и музыкальныхъ познаніяхъ отозваться по правдѣ мнѣ не позволяетъ скромность; нужно однако принять во вниманіе, что они частію emeriti, а частію состоятъ совсѣмъ не въ такомъ exercitio, какъ бы имъ слѣдовало". Такъ какъ тогда консерваторіи не было, то Бахъ вынужденъ былъ брать къ себѣ въ оркестръ студентовъ и учениковъ школы св. Ѳомы. Тоже самое дѣлали и его предшественники Кунау и Шелле, но при болѣе благопріятныхъ условіяхъ, ибо совѣтъ имѣлъ нѣсколько стипендій для студентовъ, могшихъ участвовать въ хорѣ или оркестрѣ; эти стипендіи были уничтожены и Бахъ находился въ зависимости отъ доброй воли студентовъ. Онъ однако повидимому съумѣлъ возбудить интересъ къ музыкѣ въ студентахъ, потому что мы имѣемъ свѣдѣнія изъ 1736, въ которыхъ сообщается, что кромѣ обыкновенной музыки въ церкви, еженедѣльно бывали по два концерта, однимъ дирижировалъ самъ Бахъ, по пятницамъ вечеромъ, отъ 8—10 часовъ въ кофейной Циммермана, на Екатерининской улицѣ, а другимъ, по четвергамъ отъ 8 – 10 часовъ въ залѣ Шельгафера въ Klostergasse, дирижировалъ органистъ церкви св. Николая, Гернеръ. Во время ярмарки они оба давали каждый по два такихъ концерта въ недѣлю. Исполнителями большей частію были студенты.

Изъ внѣшнихъ обстоятельствъ жизни Баха можно упомянуть только о поѣздкѣ въ Потсдамъ въ 1747 году по приглашенію Фридриха Великаго. Филиппъ Эммануилъ, второй сынъ Баха, былъ камермузыкантомъ при дворѣ

Фридриха съ 1738 г. когда онъ былъ еще наслѣднымъ принцемъ и жилъ въ замкѣ Рейнсбергъ; Фридрихъ неоднократно высказывалъ Филиппу Эммануилу желаніе познакомиться съ его отцомъ, исполнившимъ наконецъ это желаніе въ 1747. Король принялъ его чрезвычайно привѣтливо и далъ ему между прочимъ тему, на которую Бахъ долженъ былъ съимпровизировать фугу. Онъ разрѣшилъ эту задачу и импровизировалъ тутъ же фугу съ 6 реальными голосами.

По возвращеніи своемъ въ Лейпцигъ Бахъ очень пространно разработалъ данную ему королемъ тему: онъ написалъ на нее свободную фантазію, нѣсколько различныхъ каноновъ, 2-хъ голосную и 6-ти голосную фуги и 3-хъ-голосную сонату для флейты, скрипки и баса, имѣя конечно въ виду любовь Фридриха Великаго къ флейтѣ; онъ посвятилъ все королю въ томъ же году, подъ общимъ заглавіемъ „Musikalisches Opfer“.

Вскорѣ затѣмъ обнаружилась роковая глазная болѣзнь, не только лишившая Баха зрѣнія, но и разстроившая его общее здоровье. Предполагаютъ, что болѣзнь была слѣдствіемъ усидчивой работы за гравированьемъ для печати своихъ сочиненій; онъ ослѣпъ впрочемъ не прямо вслѣдствіе болѣзни, по крайней мѣрѣ полная слѣпота наступила не сразу. Окончательно она явилась послѣ двукратной неудачной операціи, которую дѣлалъ знаменитый англійскій глазной врачъ, бывшій тогда въ Лейпцигѣ. Какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, операція подготовлялась и сопровождалась пріемомъ сильныхъ средствъ, такъ что Бахъ, кромѣ полной слѣпоты почувствовалъ совершенный упадокъ силъ и скончался 28 іюля 1750 въ 8 час. 15 мин. вечеромъ. Вторая его жена пережила его, отъ нея родились шесть сыновей и семь дочерей, такъ что еслибы всѣ дѣти Баха оставались въ живыхъ, то ихъ было бы 20: 9 дочерей и 11 сыновей. Но большая ихъ часть умерли въ раннемъ возрастѣ, такъ что Баха пережили только 6 сыновей и 4 дочери.

Послѣднимъ произведеніемъ Баха было „Kunst der Fuge“, рядъ фугъ и каноновъ, построенныхъ на одной темѣ; конечно не всѣ фуги были фугами въ обыкновенномъ

смыслѣ, вождь и спутникъ не всегда находились въ отношеніяхъ простой имитаціи, встрѣчались обращенія, увеличенія и другія каноническія отношенія. Сочиненіе не окончено; начинавшаяся слѣпота прервала его работу. Вмѣсто заключительнаго нумера, въ которомъ Бахъ предполагалъ примѣнить сложнѣйшія и запутаннѣйшія изъ каноническихъ хитростей, приложенъ хоралъ „Wann wir in höchsten Nöten sein“ который онъ, будучи уже слѣпымъ, продиктовалъ своему зятю Альтниколю, органисту въ Наумбургѣ. Таковъ былъ печальный, достойный сожалѣнію конецъ дѣятельной, богатой плодами жизни. Богатство музыкальныхъ сокровищъ, завѣщанныхъ намъ Бахомъ, неизмѣримо. Число органныхъ сочиненій, камерной музыки, кантатъ — огромно и къ нимъ присоединяются, какъ громадные великаны H-moll'ная месса и 3 Passionmusiken. Существуетъ Баховское Общество, состоящее въ Лейпцигѣ и издающее собраніе сочиненій Баха; съ 1851 Общество издаетъ ежегодно большой томъ in folio и до сихъ поръ не довело еще до конца своего дѣла. Сколько сочиненій Баха погибло, теперь сосчитать нельзя. Напр. Форкель, который былъ лично знакомъ съ Филиппомъ Эммануиломъ Бахомъ, имѣлъ слѣдовательно возможность получить достовѣрныя свѣдѣнія о Іог. С. Бахѣ, говоритъ, что Бахъ написалъ 5 Passionsmusiken Теперь намъ извѣстны только три: по евангелисту Матѳею, Іоанну и Лукѣ; изъ этого слѣдуетъ, что для насъ потеряны два такихъ произведенія. Хотя въ доказательство противнаго приводятся слова Рохлица, бывшаго ученикомъ школы св. Ѳомы при Долесѣ, занимавшемъ мѣсто кантора съ 1756 – 1789. Рохлицъ зналъ только три Passionen Баха. Однако это не можетъ конечно служить доказательствомъ того, что Бахъ написалъ не болѣе, но лишь свидѣтельствуетъ о томъ, что исполнялись только три. Быть можетъ остальные двѣ принадлежали къ произведеніямъ юности Баха, были первыми опытами въ самой большой формѣ церковной композиціи, которымъ онъ самъ впослѣдствіи не придавалъ особенной цѣны. Во всякомъ случаѣ свидѣтельство Форкеля очень вѣско.

Если мы бросимъ общій взглядъ на жизнь и творенія Баха, то мы должны удивляться громадности и универсальности его генія; кромѣ композиціи для сцены, отъ которой Бахъ, за исключеніемъ драматической кантаты „Выборъ Геркулеса", держался всегда въ сторонѣ, всѣми другими отраслями музыки онъ владѣлъ съ одинаковой легкостью и выказалъ такую глубину въ музыкальномъ искусствѣ, которая останется образцомъ на всѣ времена. Что бы мы ни взяли — самую ли маленькую, какъ бы едва набросанную фортепьянную пьеску, какъ напр. двухголосныя инвенціи, имѣющія такой видъ, или же такія исполинскія созданія, какъ его Matthäuspassion и Hmoll'ная месса — вездѣ мы встрѣтимъ одинаково совершенную форму благороднѣйшаго стиля, ясную гармонію, строго логическую и тонкую модуляцію, живой, богатый ритмъ и выразительнѣйшую мелодію. Бахъ не былъ представителемъ новаго стиля, развившагося съ 1600 (въ гораздо большей степени это можно сказать о Генделѣ), скорѣе онъ представлялъ собою совершеннѣйшее сліяніе двухъ эпохъ: предшествовавшей эпохи строгой полифоніи и новой эпохи гармоніи и мелодіи съ акомпаниментомъ. Ему удавалось въ недостигавшейся послѣ него степени совершенства разложеніе гармоніи на полифонію или наоборотъ скрѣпленіе гармоніей полифонно веденныхъ въ строго логическомъ порядкѣ голосовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ достигалъ высшаго идеала развитія въ вѣнчающей все общей мелодіи, имѣющей широкія, важныя черты. Поэтому Бахъ навсегда останется однимъ изъ геніевъ, изученіе которыхъ всего необходимѣе для молодаго артиста, — неизсякаемымъ родникомъ, изъ котораго будутъ черпать свѣжую жизненную силу еще многія поколѣнія.

**164. Къ какой области относится безсмертная заслуга Генделя?**

Гендель есть какъ бы дополненіе Баха. Хотя Гендель писалъ инструментальныя сочиненія, могущія по праву занимать мѣсто рядомъ съ Баховскими, особенно 12 концертовъ для смычковыхъ инструментовъ, 20 органныхъ концертовъ, 6 concerti grossi (концерты для

гобоя), то все-таки даже въ этихъ сочиненіяхъ, по существу родственныхъ стилю инструментальныхъ сочиненій Баха, Гендель является совершенно иной натурой нежели онъ. Короче, разница эта опредѣляется тѣмъ, что Гендель былъ преимущественно объективнымъ въ своихъ музыкальныхъ образахъ, между тѣмъ какъ музыка Баха, за исключеніемъ нѣкоторыхъ частей Passionen и подобныхъ имъ сочиненій, является чисто субъективной. Едва ли существуетъ что либо болѣе ложное, болѣе извращающее истинную сущность дѣла, нежели высказывавшійся кое-гдѣ даже великими мыслителями взглядъ, что въ музыкѣ Баха преобладаетъ формальная сторона, т.-е. архитектоника звуковъ. Напротивъ, у Баха въ совершеннѣйшемъ видѣ выступаетъ истинная основа музыки, живое непосредственное чувство, проявленіе тайнъ душевной жизни въ тончайшихъ, недоступныхъ слову оттѣнкахъ ощущенія; если позднѣйшимъ поколѣніямъ суждено было найти въ музыкѣ выраженіе сильнѣйшихъ возбужденій страсти, заставить отозваться глубочайшіе тайники чувства, и если въ примиряющей очистительной силѣ искусства явилось средство противъ болѣзни современнаго человѣка, мировой скорби, то изъ-за этого нельзя умалять значенія прежняго искусства, идеалы котораго имѣли болѣе спокойныя очертанія. Субъективная музыка Баха, какъ и музыка Гайдна и Моцарта, хотя и не раскрываетъ темныхъ сторонъ чувства, но говоритъ намъ тѣмъ не менѣе убѣдительнымъ языкомъ, озаряя безпокойныя сердца позднѣйшихъ поколѣній лучами мира, царившаго въ сердцѣ ея творца. Въ Генделѣ преобладаетъ объективность не только въ оперѣ и ораторіи, гдѣ она выражается въ опредѣленнѣйшихъ внѣшнихъ образахъ, но и въ инструментальныхъ сочиненіяхъ, которымъ менѣе свойственна созерцательная мистика, нежели наглядная реальность, блескъ, энергія, подавляющая величавость. Мѣщански тихая, исключительно почти посвященная церкви, замкнутая въ самой себѣ жизнь Баха въ противоположность къ охватившей всю Европу, протекавшей въ блескѣ княжескихъ дворовъ, въ шумномъ возбужденіи оперныхъ и концерт-

ныхъ залъ, жизни Генделя, даетъ намъ до извѣстной степени ключъ къ столь противуположному характеру музыки обоихъ; но было бы ошибочно относить эту противоположность исключительно къ этой причинѣ. Скорѣе слѣдуетъ допустить, что особенности каждаго изъ нихъ проявились съ самаго начала: Бахъ долженъ былъ остаться въ тѣснѣйшемъ кругу родины (Тюрингіи, Саксоніи), а Генделя тянуло на просторъ и при первой возможности онъ и послѣдовалъ своему влеченію.

У Генделя не было, какъ у Баха, предшествовавшей столѣтней художественной практики въ семьѣ; одинокимъ особнякомъ выдѣляется Гендель изъ своей семьи, никогда не имѣвшей въ своей средѣ музыкантовъ, повидимому даже неблагосклонно относившейся къ музыкѣ. Единственный музыкантъ, соименникъ Генделя (или Hähnel, Hähndel), Яковъ, извѣстный подъ латинизованнымъ именемъ Галлуса, ум. 1591 придворнымъ капельмейстеромъ въ Прагѣ, не былъ родственникомъ Г. Фр. Генделя.

Гендель былъ землякомъ Баха, не только по общей великой матери—Германіи, ихъ колыбели стояли близко одна отъ другой, ихъ раздѣляли всего нѣсколько миль, такъ что нельзя отдѣлаться отъ представленія о двухъ великихъ потокахъ, рождающихся на вершинѣ одной и той же горы, ниспадающихъ по ея противуположнымъ бокамъ и впадающихъ наконецъ въ два далеко отстоящихъ одно отъ другаго моря.

Георгъ Фридрихъ Гендель родился въ Галле на Саалѣ 23 февраля 1685 г. т.-е. менѣе чѣмъ за четыре недѣли до Баха. Отецъ Генделя былъ хирургъ, т.-е. по тогдашнему цирюльникъ, фельдшеръ, но дошелъ до титула княжескаго саксонскаго и курфюрста бранденбургскаго придворнаго камердинера и лейбхирурга. Мать Генделя, Доротея была дочерью приходскаго священника въ Гибихенштейнѣ, Тауста; уже дѣдъ ея былъ пасторомъ, ея бабка также происходила изъ пасторскаго семейства Олеаріусъ. Ей было 32 года, когда она вышла замужъ за 63 лѣтняго хирурга Генделя, первая жена котораго, вдова цирюльника, умерла за годъ передъ тѣмъ.

Маленькій Георгъ Фридрихъ очень рано выказалъ музыкальныя способности и такую страсть къ музыкѣ, что практичный отецъ нашелъ нужнымъ вмѣшаться и запретить ему музыкальныя занятія. При поѣздкѣ въ Вейсенфельсъ, имѣвшій тогда около восьми лѣтъ ребенокъ обратилъ на себя общее вниманіе и запрещеніе заниматься музыкой было снято. Князь Саксенъ-Вейсенфельскій уговорилъ отца не препятствовать музыкальнымъ наклонностямъ сына, и позаботиться объ ихъ хорошемъ развитіи. По возвращеніи въ Галле отецъ Генделя обратился къ органисту Цахау и поручилъ ему музыкальное образованіе своего сына. Вмѣстѣ съ тѣмъ правильно шло его общее образованіе и онъ прошелъ всѣ классы латинской школы.

Дѣтскія сочиненія Генделя не сохранились. Весьма значительное умѣнье, выказанное имъ въ Берлинѣ, при поѣздкѣ туда въ 1746, когда ему не было еще 12 лѣтъ, доказываетъ, что Цахау былъ отличнымъ учителемъ. Одинъ изъ друзей отца Генделя доставилъ ему доступъ ко двору, гдѣ тогда итальянцы пользовались величайшимъ почетомъ и существовала, составленная изъ итальянцевъ капелла, въ которой особенно выдавались Аттиліо Аріости какъ клавесинистъ, а Джованни Бонончини какъ композиторъ. Аріости очень полюбилъ мальчика Генделя, часто заставлялъ его играть при себѣ и давалъ ему нѣкоторые совѣты. Бонончини, напротивъ, не обращалъ на него сначала вниманія, потому что терпѣть не могъ маленькихъ геніевъ, и попробовалъ сбить его, задавъ трудную задачу въ игрѣ по генералбасу, чтобы этимъ положить конецъ похваламъ своего товарища. Гендель въ разрѣшеніи этой задачи (хроматическая кантата) превзошелъ всякія ожиданія своимъ искусствомъ и вынудилъ признаніе его и у Бонончини, хотя въ отношеніяхъ послѣдняго къ Генделю никогда не исчезала извѣстная холодность. Впослѣдствіи, когда Гендель стоялъ на вершинѣ своей артистической карьеры, ему пришлось еще много лѣтъ бороться съ Бонончини, какъ съ соперникомъ.

Результатомъ берлинскаго успѣха было предложеніе курфюрста, впослѣдствіи короля Фридриха I, послать мальчика учиться въ Италію; отецъ Генделя не принялъ однако этого предложенія и конечно къ лучшему для сына, который иначе слишкомъ рано попалъ бы въ зависимое положеніе и быть можетъ впослѣдствіи вынужденъ былъ бы сдѣлаться полковымъ музыкантомъ, ибо въ 1713 король Фридрихъ Вильгельмъ I распустилъ придворную капеллу. Уклончивость отца едва ли основывалась на подобныхъ соображеніяхъ, скорѣе онъ руководился при этомъ остававшимся безъ сомнѣнія еще въ силѣ рѣшеніемъ, дать сыну, кромѣ музыкальнаго, юридическое образованіе. Въ слѣдующемъ году (1597) отецъ умеръ 75 лѣтъ отъ роду. Доказательствомъ уваженія Генделя къ волѣ отца служитъ то, что несмотря на быстрые успѣхи въ музыкѣ, онъ черезъ пять лѣтъ послѣ смерти отца записался въ университетъ своего роднаго города юристомъ. Музыку онъ впрочемъ не забывалъ; въ томъ же году какъ и студентомъ, онъ сдѣлался органистомъ реформатской придворной и соборной церкви въ Галле, въ которой онъ и ранѣе часто замѣнялъ прежняго органиста. Въ юриспруденціи онъ повидимому ушелъ недалеко. По прошествіи одного года онъ окончательно оставилъ занятія ею и отправился въ Гамбургъ.

Въ то время Гамбургъ уже 20 лѣтъ занималъ чрезвычайно выдающееся въ музыкальномъ отношеніи положеніе, благодаря своей оперѣ, бывшей первой національной въ Германіи. Оперныя представленія, дававшіяся по поводу особыхъ торжествъ при различныхъ дворахъ Германіи, были исключительными явленіями, притомъ же онѣ предназначались исключительно для придворныхъ сферъ, между тѣмъ какъ гамбургская опера была уже публичнымъ учрежденіемъ, въ которомъ всякій за плату могъ присутствовать на представленіяхъ. Венеція имѣла такую оперу еще съ 1638 г. Гамбургская возникла въ 1678 благодаря иниціативѣ частныхъ лицъ и вскорѣ, несмотря на недостатки и препятствія, достигла большой извѣстности. Вначалѣ противъ новаго учрежденія возстало духовенство, быть можетъ вслѣдствіе постановки

на сценѣ библейскихъ исторій, составлявшихъ сначала большой процентъ представленій, или же противъ развращающаго вліянія свѣтскихъ пьесъ. Духовныя представленія впрочемъ скоро совершенно исчезли и съ 1692 на сценѣ появлялись только свѣтскія пьесы.

Во главѣ основателей гамбургской оперы стояли ученый юристъ совѣтникъ Гергардтъ Шоттъ, истинная душа предпріятія, потомъ лиценціатъ Лютьенсъ и органистъ церкви св. Екатерины Іог. Ад. Рейнкенъ. Первымъ композиторомъ, писавшимъ для гамбургской оперы, былъ капельмейстеръ Іоганъ Тэйле, ученикъ Генриха Шютца, который, какъ уже упоминалось ранѣе, самъ учился въ Венеціи, у источника зарождавшейся драматической музыки. Слѣдующимъ гамбургскимъ опернымъ композиторомъ былъ Іог. Вольфгангъ Франкъ, прекрасныя сочиненія котораго на Эльменгорстовы духовныя пѣсни и теперь еще часто исполняются. Онъ былъ собственно врачемъ, но въ тоже время хорошимъ музыкантомъ и написалъ 14 оперъ для гамбургской сцены. Знаменитый виртуозъ-скрипачъ Ник. Ад. Штрункъ также написалъ 9 оперъ. Штрункъ извѣстенъ своей встрѣчей съ Корелли, тогдашнимъ знаменитѣйшимъ итальянскимъ скрипачемъ. Корелли будто бы сказалъ ему: „Если я Arcangelo, то вы Archidiavolo!“ Мимоходомъ можно упомянуть еще о двухъ оперныхъ композиторахъ, Фёрчѣ и Конради. Въ 1693 Іог. Зигмундъ Куссеръ занялъ мѣсто капельмейстера и временно, вмѣсто Шотта, взялъ на себя дирекцію. Съ этого времени начинается блестящій періодъ Гамбургской оперы. Куссеръ былъ очень способнымъ человѣкомъ, самъ написалъ нѣсколько оперъ (Erindo, Porus, Pyramus und Thisbe, Scipio Africanus, Jason и др.), главнымъ же образомъ содѣйствовалъ поднятію учрежденія строгой дисциплиной и улучшеніемъ школы пѣнія. Къ сожалѣнію Куссеръ недолго оставался въ Гамбургѣ, онъ былъ безпокойной натурой, немогшей нигдѣ пробыть долго. Раньше онъ много путешествовалъ въ качествѣ виртуоза, былъ капельмейстеромъ въ Брауншвейгѣ и Вольфенбюттелѣ, прожилъ шесть лѣтъ въ Парижѣ въ интимной дружбѣ съ Люлли и

когда покинулъ въ 1697 Гамбургъ, то въ 1698--1704 былъ капельмейстеромъ въ Штутгартѣ, потомъ отправился въ Англію и умеръ, пользуясь большимъ уваженіемъ, капельмейстеромъ въ Дублинѣ въ 1726. Объ уходѣ его изъ Гамбурга не особенно жалѣли потому, что уже черезъ годъ послѣ его прибытія въ Гамбургѣ появился на ряду съ нимъ чрезвычайно даровитый музыкантъ и композиторъ Рейнгардтъ Кейзеръ, род. 1673 близъ Вейсенфельса, ум. 12 сентября 1739 въ Гамбургѣ, прирожденный, чрезвычайно плодовитый талантъ съ большимъ мелодическимъ богатствомъ. Въ сорокалѣтній промежутокъ времени онъ написалъ около 120 оперъ, большею частію для Гамбурга, изъ которыхъ послѣдняя ничѣмъ не отличалась отъ первыхъ. Онъ ничему не научился, не сдѣлалъ никакихъ успѣховъ, но всегда былъ милъ и привлекателенъ какъ въ своей музыкѣ, такъ и самъ лично. Телеманъ называлъ Кейзера „Züchtling der Natur“, т.-е. самородкомъ.

Его оперы пользовались общей любовью не только въ Гамбургѣ, но и на важнѣйшихъ придворныхъ сценахъ средней и сѣверной Германіи. Кейзеру недоставало нравственной силы; у него не было серьезнаго идеала, который одинъ только можетъ вдохнуть возвышенное художественное созданіе. Онъ скорѣе постоянно уступалъ вкусамъ публики, вмѣсто того чтобы поучать ее и возвышать. Этому содѣйствовало и пестрое сборище оперного персонала, состоявшаго изъ мужчинъ и женщинъ самыхъ различныхъ ступеней развитія и спеціальностей, отъ которыхъ требовалось только имѣть хорошій голосъ и больше ничего. Среди пѣвцовъ, на ряду съ Маттесономъ, мы видимъ портныхъ и сапожниковъ, а среди пѣвицъ — овощныхъ и рыбныхъ торговокъ. Кейзеръ неспособенъ былъ совладѣть съ нравственной распущенностью, развившейся среди этой смѣси приличныхъ и сомнительныхъ элементовъ, и Гамбургская опера, особенно съ 1703, когда Кейзеръ сдѣлался однимъ изъ ея содержателей, стала падать все ниже и ниже. Именно въ это время Гендель прибылъ въ Гамбургъ; нужно слѣдовательно думать, что въ другихъ мѣстахъ слава Гам-

бургской оперы стояла еще высоко, хотя въ самомъ Гамбургѣ уже чувствовалось, что опера падаетъ Генделю тогда было всего 18 лѣтъ, но онъ былъ уже вполнѣ самостоятельнымъ; онъ отправился въ Гамбургъ не къ какому либо учителю, а просто потому что тамъ процвѣтала нѣмецкая опера и онъ надѣялся научиться чему нибудь среди его оживленной музыкальной жизни. Это не помѣшало ему встрѣтить тамъ человѣка, почувствовавшаго себя призваннымъ оказать ему покровительство; такимъ человѣкомъ былъ извѣстный музыкальный писатель Маттесонъ, (род. 1681, ум. 1764), оцѣнившій его талантъ, и оказавшійся поэтому готовымъ на услуги Маттесонъ съ большимъ самодовольствомъ разсказываетъ въ „Musikalischen Ehrenpforte" какъ Гендель явился въ Гамбургъ съ богатымъ запасомъ способностей и доброй воли, какъ онъ тотчасъ же познакомился съ нимъ, какъ онъ ему показывалъ всѣ органы, водилъ его въ оперу и концертъ, а главное ввелъ въ домъ своихъ родителей, гдѣ Гендель имѣлъ даровой столъ. „Въ то время онъ сочинялъ длинныя, предлинныя аріи и такія же безконечныя кантаты, въ которыхъ не видно было настоящаго умѣнья и вкуса, хотя гармонія была вѣрна, но вскорѣ высшая оперная школа научила его совсѣмъ иному". Въ томъ же 1703 г. Гендель и Маттесонъ ѣздили въ Любекъ, гдѣ Генделю предлагали быть преемникомъ Букстэгудэ. Ранѣе уже говорилось, что Бахъ, ради превосходной игры на органѣ Букстэгудэ и его органныхъ сочиненій, приходилъ нѣсколько позднѣе изъ Арнштадта пѣшкомъ мѣсяца на три въ Любекъ. Букстэгудэ самъ тогда заботился о пріисканіи себѣ достойнаго преемника. Гендель не принялъ мѣста, потому что для этого приходилось жениться на не совсѣмъ юной дѣвицѣ Букстэгудэ; тогда было въ обычаѣ передавать вмѣстѣ съ мѣстомъ вдову или дочь органиста, пастора или кантора; такимъ образомъ ихъ „пристроивали" какъ тогда говорилось.

Первымъ крупнымъ произведеніемъ Генделя въ Гамбургѣ была Passions-Oratorium на 19 главу евангелія отъ Іоанна (1704), текстъ былъ написанъ очень извѣстнымъ тогда въ качествѣ поэта лиценціатомъ Посте-

лемъ. Это сочиненіе имѣло мало общаго съ позднѣйшей Баховской Passion, оно больше приближалось къ стилю ораторіи. Въ началѣ 1705 была съ большимъ успѣхомъ исполнена первая опера Генделя „Альмира", а черезъ шесть недѣль за ней слѣдовала уже вторая „Неронъ", текстъ которой гнусностью и безстыдствомъ превосходилъ все когда либо видѣнное. Кейзеръ, завидуя Генделю, самъ написалъ оперы на тѣже сюжеты и сталъ давать ихъ вмѣсто Генделевскихъ, что обошлось не безъ сопротивленія. Гендель тогда покончилъ съ оперой,ересталъ тамъ играть и акомпанировать, и давалъ только частные уроки. Въ 1706 г. Кейзеръ и его компаньонъ Дрюзике обанкрутились и гамбургцы на нѣкоторое время потеряли ихъ изъ вида. Опера перешла въ руки искуснаго спекулянта Іог. Генр. Зауербрей, который началъ основательно эксплуатировать публику. Съ этой цѣлью онъ устраивалъ представленія, весьма невысокаго достоинства въ художественномъ отношеніи, но льстившія вкусу массы; первая такая пьеса „Венеціанскій карнавалъ или пріятный обманъ" представляла смѣсь четырехъ языковъ: итальянскаго, французскаго, нѣмецкаго и нижненѣмецкаго. Конечно онъ не могъ ограничиться такими балаганными пьесами и ставилъ иногда „для знатоковъ" хорошія сочиненія. За неимѣніемъ Кейзера, онъ обратился къ Генделю за новой оперой; опера эта вышла такъ длинна, что ее пришлось раздѣлить на двѣ: „Флориндо" и „Дафну". Эта двойная опера была исполнена въ январѣ 1708, но имѣла весьма небольшой успѣхъ. Партитура ея пропала безъ вѣсти. Гендель написалъ ее въ 1706 г. когда еще былъ въ Гамбургѣ; во время же исполненія онъ былъ уже въ Италіи, гдѣ обратилъ на себя большое вниманіе.

Италія была не только отчизной драматической музыки, и теперь, сто лѣтъ спустя, она все еще оставалась ея лучшимъ разсадникомъ; во всякомъ большомъ городѣ была своя публичная оперная сцена, и всякій дворъ, всякій богачъ имѣли свою капеллу и оперу. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что Гендель, принявшись за оперную композицію, почувствовалъ желаніе

познакомиться со страной, отличавшейся поразительной плодовитостью въ этой области, хотя конечно по качеству многое было дюжинной работой. Притомъ же Гендель, по случаю представленія своей оперы „Альмира", познакомился въ Гамбургѣ съ тосканскимъ принцемъ (Джованни Гастонъ де Медичи) восхвалявшимъ ему итальянскую музыку и выставлявшимъ путешествіе въ Италію необходимымъ для его дальнѣйшаго развитія.

Гендель отправился прежде всего во Флоренцію, остался тамъ короткое время, не болѣе трехъ мѣсяцевъ и направился въ Римъ, гдѣ пробылъ съ апрѣля по іюль 1707. Въ самомъ началѣ пребыванія своего тамъ онъ написалъ музыку на 13 псаломъ: „Dixit Dominus domino meo". Въ іюлѣ того же года онъ возвратился изъ Рима во Флоренцію, гдѣ встрѣтилъ самый лучшій пріемъ и поставилъ оперу Rodrigo. Главную партію пѣла знаменитая впослѣдствіи пѣвица Викторія Тэзи. Самая оживленная пора для музыки въ Римѣ бываетъ около пасхи, а въ Венеціи — около новаго года. Поэтому Гендель отправился къ новому году въ Венецію, гдѣ была, вѣроятно еще въ томъ же году, поставлена его новая опера Agrippina (также съ Тэзи). Успѣхъ былъ чрезвычайный. Въ числѣ слушателей находился принцъ Эрнстъ Августъ Ганноверскій, имѣвшій постоянную ложу въ венеціанской оперѣ. Гендель познакомился какъ съ нимъ, такъ и съ находившимися въ его свитѣ ганноверцами и англичанами, настоятельно приглашавшими его въ Ганноверъ и Лондонъ. Съ марта по іюнь 1708 онъ снова провелъ въ Римѣ, на этотъ разъ занимая болѣе видное положеніе нежели въ прошломъ году, потому что онъ попалъ въ академію аркадскихъ пастушковъ и жилъ у главнаго изъ нихъ, маркиза Русполи, впослѣдствіи князя Черветери и вращался такимъ образомъ въ самомъ высшемъ обществѣ. Членами академіи были папа, всѣ кардиналы, большинство итальянскихъ принцевъ, высшіе духовные и свѣтскіе чиновники, наиболѣе выдающіеся артисты и ученые. Дѣйствительнымъ членомъ Гендель не могъ сдѣлаться, потому что ему еще не было 24 лѣтъ. Другимъ выдающимся домомъ въ Римѣ былъ домъ кардинала От-

тобони, мецената въ обширномъ смыслѣ слова, племянника папы Александра VIII, умершаго въ 1691 г.

Въ Римѣ не было случая поставить оперу, ибо папа Климентъ XI (1700—1721), испуганный большимъ землетрясеніемъ, закрылъ въ 1704 всѣ театры. Гендель написалъ тогда двѣораторіи, одну духовную La Resurrezioni, дѣйствіе происходитъ между ангеломъ. сатаной, Маріей Магдалиной и апостолами, текстъ не библейскій, а составлявшій свободную поэму; вторая ораторія называлась Il trionfo del tempo e del disinganno, имѣла совершенно аллегорическій характеръ и въ качествѣ дѣйствующихъ лицъ въ ней выступали красота, разумъ, время, истина. Первая исполнялась у Оттобони, а вторая въ Аркадіи.

Кардиналъ Оттобони устроилъ состязаніе Генделя съ Доменико Скарлатти на органѣ и фортепьяно; на фортепьяно оба артиста выказали себя съ одинаковымъ совершенствомъ: у Доменико Скарлатти было больше бѣглости и изнящества, а игра Генделя была болѣе величественна, такъ что судьи ни одному изъ нихъ не могли отдать пальмы первенства. За то въ игрѣ на органѣ Доменико самъ преклонился любезнѣйшимъ образомъ передъ игрой Генделя; онъ признался, что ему до того времени не приходила въ голову возможность подобной игры. Оба артиста очень подружились и Скарлатти сопровождалъ Генделя въ Неаполь, гдѣ послѣдній прожилъ съ іюля 1708 до осени 1709 г. Корелли также долженъ былъ пріѣхать въ 1708 въ Неаполь по желанію короля. Александръ Скарлатти отказался въ это самое время отъ своего мѣста въ Римѣ, гдѣ онъ былъ капельмейстеромъ у S. Maria Maggiore, и посвятилъ себя съ этого времени консерваторіи S. Onofrio въ Неаполѣ, т. е. началъ свою славную дѣятельность въ качествѣ основателя неаполитанской музыкальной школы. Въ Неаполѣ Гендель главнымъ образомъ писалъ кантаты и chansons, послѣднія были упражненіемъ во французскомъ стилѣ, а въ первыхъ онъ старался себѣ усвоить стиль Александра Скарлатти.

У Генделя потребность странствій лежала въ его натурѣ. Бахъ былъ бы гораздо менѣе доступенъ и вездѣ чувствовалъ бы себя неудобно. Гендель же имѣлъ счастливый даръ такъ сказать примѣняться ко всякой новой средѣ и переработывать разнообразнѣйшія впечатлѣнія для обогащенія своего собственнаго я.

Осенью 1709 г. Гендель пустился въ обратный путь, останавливаясь не подолгу въ Римѣ, Флоренціи и Венеціи. Въ Венеціи во время карнавала въ 1710 году онъ возобновилъ прежнія и сдѣлалъ новыя знакомства съ значительными придворными лицами, артистами и любителями изъ Лондона и Ганновера. Въ виду предстоящаго восшествія на англійскій престолъ ганноверскаго курфюрста, англичане и ганноверцы смотрѣли на себя, какъ на одинъ народъ. Баронъ Кильмансэгге и капельмейстеръ Стеффани взяли съ собой Генделя въ Ганноверъ; безъ ихъ вмѣшательства онъ бы долженъ былъ, согласно предположеніямъ и даннымъ обѣщаніямъ, отправиться прямо въ Лондонъ. Они успѣли убѣдить его, что вѣрнѣйшій путь въ Англію лежалъ въ это время черезъ Ганноверъ и что ему было бы такъ же легко, какъ и благоразумно запастись на всякій случай мѣстомъ при этомъ дворѣ. Онъ послушался ихъ совѣта и отправился сперва въ Германію, давъ своимъ лондонскимъ друзьямъ слово пріѣхать въ Лондонъ еще въ этомъ же году. Въ Ганноверѣ онъ сдѣлался капельмейстеромъ.

По уговору Гендель не могъ долго оставаться въ Ганноверѣ и вскорѣ предпринялъ свою первую поѣздку въ Лондонъ (поздней осенью 1710). Ему въ Лондонѣ предшествовала извѣстность первокласнаго виртуоза, піаниста и органиста, а также композитора итальянскихъ оперъ, быстро прославившагося въ самой Италіи. Англія имѣла тогда очень хорошихъ инструменталистовъ, а въ лицѣ Вильяма Бабель даже весьма значительнаго виртуоза, но всѣ они должны были стушеваться, когда услышали игру на органѣ Генделя. Замѣчательными композиторами Англія была всегда бѣдна.

Незадолго передъ тѣмъ (1697 г.), умершій Генрихъ Пёрселлъ былъ авторомъ не только сонатъ, балладъ, одъ,

но и замѣчательныхъ церковныхъ сочиненій, изъ которыхъ особенно славились его Anthems (Ant-Hymns); но главная его дѣятельность заключалась въ 35 музыкально-драматическихъ произведеніяхъ, ðперами ихъ назвать было нельзя, ибо въ нихъ преобладалъ діалогъ — это были драмы съ музыкальными сценами. Въ первомъ изъ его сочиненій въ этомъ родѣ, въ Dido and Aeneas, встрѣчаются речитативы съ аккомпаниментомъ, такъ что эту пьесу можно сравнить съ музыкальными драмами Монтеверди. Впослѣдствіи Пёрселлъ вмѣсто речитатива употреблялъ діалогъ: его композиція ограничивалась введеніемъ, интерлюдіей и отдѣльными музыкальными сценами. Большое значеніе имѣетъ у него примѣненіе хора, принимающаго живое участіе въ дѣйствіи и составляющаго вмѣстѣ съ голосами соло одну общую ткань свѣтлыхъ музыкальныхъ образовъ. При жизни Пёрселла, онъ былъ поставщикомъ лондонской оперы, пѣвцы и инструменталисты были англичане, и представленія давались на англійскомъ языкѣ. Только послѣ смерти Пёрселла началось постепенное вторженіе итальянцевъ, другихъ новыхъ оперъ, кромѣ итальянскихъ, не было и въ Лондонѣ появились кастраты, считавшіеся тогда единственными вполнѣ хорошими пѣвцами. Изъ кусочковъ различныхъ итальянскихъ оперъ сшивали кое какъ несвязное цѣлое и давали какъ новую оперу. Сначала связующимъ текстомъ былъ англійскій, потомъ англійскій совершенно исчезъ и въ Лондонѣ явилась настоящая итальянская опера, какъ и въ Парижѣ около половины прошлаго вѣка.

Таково было положеніе музыки въ Англіи, когда Гендель прибылъ въ Лондонъ. Почва для чужестраннаго музыканта была какъ бы нарочно подготовлена. Оперы его сочиненія уже съ нетерпѣніемъ ожидали Онъ былъ принятъ при дворѣ и былъ удостоенъ королевой Анной знаковъ благоволенія. Молодой директоръ оперы, бывшей тогда на Геймаркетѣ, Ааронъ Гилль, предложилъ Генделю сюжетомъ для оперы эпизодъ любви Ринальдо и Армиды, изъ „Освобожденнаго Іерусалима“ Тассо; эпизодъ этотъ впослѣдствіи послужилъ матеріаломъ для

многихъ оперныхъ композиторовъ. Либретто дѣлалъ итальянецъ Росси, не успѣвавшій писать стихи такъ быстро, какъ Гендель сочинялъ на нихъ музыку. Въ 14 дней опера „Rinaldo" была окончена. Подобная быстрота работы понятна только при Генделевскомъ способѣ сочиненія. Онъ не гнался за новыми темами и охотно пользовался старыми своими или даже чужими, давая имъ новый видъ своими остроумными измѣненіями ритмическаго, гармоническаго или мелодическаго свойства. Такъ напр., знаменитая арія Альмирены въ „Ринальдо": „Lascia ch'io pianga" взята изъ сарабанды первой оперы Генделя „Альмира", игравшейся при выходѣ Асіи; Гендель воспользовался той же аріей еще разъ въ 1737 г. при переработкѣ своей римской ораторіи Il trionfo del tempo. Опера имѣла необыкновенный успѣхъ, не только въ Лондонѣ, но также въ Неаполѣ и Гамбургѣ. Издатель Уельшъ нажилъ продажею отдѣльныхъ нумеровъ 1500 ф. стерлинговъ (около 15.000 р.). Время новыхъ оперъ, сшитыхъ изъ итальянскихъ лоскутьевъ прошло, публика не хотѣла больше ихъ слушать. Гендель конечно возбудилъ не только удивленіе къ себѣ, но также недоброжелательство и зависть; но воробьямъ не подъ силу было бороться съ орломъ и Гендель смѣялся надъ газетными выходками.

Черезъ нѣсколько недѣль Гендель долженъ былъ покинуть Лондонъ и вступить въ должность въ Ганноверѣ; было однакоже рѣшено, что онъ скоро возвратится. Впрочемъ въ Ганноверѣ онъ нашелъ совсѣмъ недурное общество. Прежде всѣхъ нужно назвать его предшественника по капельмейстерской должности, Агостино Стеффани, весьма замѣчательнаго человѣка, венеціанца, слѣдовательно итальянца по рожденію, бывшаго 30-ю годами старше Генделя. Стеффани род. въ 1655 г. былъ сначала дискантистомъ въ San Marco, потомъ, поучившись въ Мюнхенѣ у Бернабеи, онъ сдѣлался въ 1681 г. директоромъ камерной музыки курфюрста Баварскаго. Въ 1685 г., слѣдовательно въ годъ рожденія Генделя, въ Мюнхенѣ, на празднествахъ бракосочетанія, присутствовалъ герцогъ Эрнстъ Августъ Ганноверскій, при кото-

ромъ исполнялась опера Servio Tullio Стеффани, получившаго вслѣдъ за тѣмъ приглашеніе въ качествѣ капельмейстера въ Ганноверъ. Тамъ скоро былъ выстроенъ оперный театръ, между тѣмъ какъ до того оперы давались въ маленькомъ французскомъ драматическомъ и балетномъ театрѣ. Стеффани поставилъ много оперъ своего сочиненія на сценѣ этого новаго театра. Какъ композиторъ, онъ отнюдь не былъ незначительнымъ, его камерные дуэты и его Stabat mater могутъ исполняться и теперь. Ловкій итальянецъ Стеффани сдѣлалъ также и дипломатическую карьеру, былъ назначенъ Envoyé extraordinaire, самъ папа возвелъ его въ санъ епископа (in partibus, 1696); онъ продолжалъ однако оставаться капельмейстеромъ и сложилъ съ себя эту должность только тогда, когда познакомился въ Венеціи съ Генделемъ и намѣтилъ его въ свои преемники. Стеффани извѣстенъ также какъ музыкальный писатель; ему принадлежатъ нѣсколько сочиненій о музыкѣ древнихъ. Умеръ онъ въ 1730 г. во Франкфуртѣ на Майнѣ.

По словамъ Мейнуэринга Гендель сразу получилъ 1500 кронъ т.-е. 7500 марокъ содержанія, если даже оно ограничивалось 3000 марокъ, какъ предполагаетъ Кризандеръ, все-таки это было не то. что одновременно съ нимъ получалъ Бахъ; Бахъ, бывшій тогда придворнымъ органистомъ и камермузыкантомъ въ Веймарѣ, получалъ 200 гульденовъ, а незадолго передъ тѣмъ въ Арнштадтѣ - всего 73 талера съ нѣсколькими грошами. Громадная разница въ условіяхъ жизни, въ совокупности развитія обоихъ великихъ людей повторяется и въ ихъ матеріальномъ положеніи. Гендель написалъ въ Ганноверѣ много камерныхъ дуэтовъ, весьма любимыхъ при дворѣ со временъ Стеффани, они были двухголосными пѣснями, а не чередующимися дуэтами драматическаго характера, введенными тогда въ моду композиторами неаполитанской школы. Кромѣ того онъ написалъ нѣсколько концертовъ для гобоя вслѣдствіе того, что тогда въ Ганноверѣ былъ отличный гобоистъ. Оперы онъ не писалъ ни одной, потому что со смертію герцога Эрнста Августа въ 1698 г. опера закрылась. Въ короткое время

ея существованія на ея сценѣ слѣдовательно вообще исполнялись только оперы Стеффани. Въ 1712 г. Гендель испросилъ отпускъ для вторичной поѣздки въ Лондонъ; отпускъ былъ данъ на неопредѣленное время, съ условіемъ „явиться обратно по прошествіи извѣстнаго времени.

Гендель, съ либреттистомъ Росси, опять въ нѣсколько недѣль написалъ оперу Il pastor fido, имѣвшую однако посредственный успѣхъ главнымъ образомъ изъ за скучнаго сюжета. Черезъ два мѣсяца явился Theseus (текстъ Гейма). Въ это время впрочемъ оперная композиція не составляла главнаго интереса для Генделя. Предстоявшее заключеніе мира дало поводъ къ сочиненію для его празднованія. Возникъ вопросъ, можетъ ли быть сочиненіе на такой случай предоставлено иностранцу. Не обращая на это вниманія, Гендель написалъ англійскій Tedeum. Чтобы расположить королеву въ свою пользу, онъ написалъ поздравительную кантату или оду на день ея рожденія; въ результатѣ королева сама поручила ему написать для празднованія мира *Tedeum* и *Jubilate*. Большое сходство „Утрехтскаго Tedeum“ во всемъ общемъ планѣ съ сочиненіемъ на подобный же текстъ Пёрселла было вѣроятно не случайнымъ. Гендель отлично зналъ, что поддѣлка подъ Пёрселла относительно англійскихъ сердецъ и ушей будетъ скорѣе полезна, нежели вредна. Успѣхъ былъ полный. Королева назначила Генделю годовое содержаніе въ 200 фунтовъ, не требуя отъ него, чтобы онъ покинулъ Ганноверъ. Въ этомъ впрочемъ и не было надобности, отношенія съ курфюрстомъ были уже испорчены тѣмъ, что Гендель написалъ *Tedeum* для королевы Анны, ибо отношенія королевы къ своему законному наслѣднику были въ высшей степени натянутыя. Когда въ слѣдующемъ году (1714) королева Анна умерла и курфюрстъ Георгъ наслѣдовалъ ей, то Гендель для него какъ бы пересталъ существовать. Но старый другъ съумѣлъ помочь бѣдѣ. Баронъ Кильмансэггэ, тотъ самый, который привезъ Генделя изъ Венеціи въ Ганноверъ, заставилъ его написать родъ серенады, исполненной по случаю прогулки короля лѣтомъ 1715 г. на судахъ по Темзѣ. Король спросилъ объ имени

автора и дѣло было улажено. Гендель получилъ содержаніе въ 400 фунтовъ, а черезъ нѣсколько лѣтъ отъ принцессы Каролины еще 200 фунтовъ, такъ что онъ имѣлъ весьма внушительный для того времени доходъ въ 600 фунтовъ (12000 марокъ или приблизительно 6000 руб.).

Въ 1716 г. Гендель ѣздилъ съ королемъ на нѣсколько мѣсяцевъ въ Ганноверъ; въ это время онъ написалъ свое послѣднее нѣмецкое сочиненіе, Passion на текстъ Бертольда Генриха Брокеса, на который уже писали Кейзеръ и Телеманъ; Гендель этимъ отплатилъ Кейзеру, пересочинившему въ 1705 г. оперы Генделя Альмиру и Неронъ, и снявшему ихъ съ репертуара. Passion Генделя конечно заставила забыть Кейзерову. Богатый, склонный къ пышности, расточительный герцогъ Чандосъ, державшій, будто владѣтельный князь, дворъ въ Каннонсѣ, въ двухъ миляхъ отъ Лондона, по возвращеніи Генделя въ Лондонъ, сдѣлалъ ему предложеніе жить у него, сочинять и исполнять свои сочиненія въ его музыкальныхъ залахъ. Гендель принялъ приглашеніе и написалъ въ Каннонсѣ 12 Anthems, т. е. сочиненій въ родѣ мотеттовъ или кантатъ; у Пёрселла и Генделя въ основѣ anthem'а былъ чистый библейскій текстъ, какъ въ мотеттѣ, а по стилю сочиненія для хоровъ и соло онъ подходилъ къ кантатѣ. Тексты брались исключительно изъ псалмовъ. По смерти Генделя изъ этихъ 12 anthems составили ораторію „Omnipotence“.

Сочиненіе первой большой духовной ораторіи „Эсѳирь“ относится также ко времени пребыванія Генделя въ Каннонсѣ, гдѣ онъ написалъ еще свѣтскую ораторію „Ацисъ и Галатея“, новую англійскую переработку сочиненія, написаннаго въ 1710 г. въ Неаполѣ.

Зимою 1718—1719 въ придворныхъ кругахъ было задумано и скоро осуществилось огромное предпріятіе, основаніе такъ называемой „Оперной Академіи“. Гендель былъ посланъ набирать новыя силы изъ первоклассныхъ пѣвцовъ и инструменталистовъ; съ этой цѣлію онъ отправился сначала въ Дюссельдорфъ, а потомъ въ Дрезденъ. Въ Дрезденѣ осенью 1719 происходило бракосочетаніе наслѣднаго принца съ эрцгерцогиней Маріей Іозе-

фой Австрійской и для украшенія торжества туда были приглашены многіе музыканты. Генделю оставалось только вербовать тамъ свой персоналъ, конечно, тайно, потому что на переманиваніе лучшихъ силъ посмотрѣли бы нехорошо. Гендель удачно выполнилъ свою миссію и создалъ для Лондона, гдѣ опера давно уже находилась въ состояніи дремоты, новую труппу съ превосходнымъ составомъ. Первая исполненная въ 1720 г. опера была не Генделя, а Джованни Порта и называлась Numitore. Вторая же была уже Генделевская, а именно Radamisto. Было бы слишкомъ долго излагать въ послѣдовательной связи исторію лондонской Оперной Академіи; достаточно отмѣтить какое участіе принималъ въ ней Гендель. Въ 1721 г. онъ далъ двѣ оперы *Mucio Scevola* и *Floridante*, въ 1723 *Ottone* и *Flavio*, въ 1724 *Giulio Cesare* и *Tamerlano*, въ 1725 *Rodelinda*, въ 1726 *Scipione* и *Alessandro*, въ 1727 *Admeto*, *Riccardo I*, въ 1728 *Siroe*, *Tolemeo*. Оперы эти обошли всю Европу; онѣ исполнялись въ Германіи, Италіи и Нидерландахъ, странствующія итальянскія труппы имѣли ихъ въ репертуарѣ, даже во Франціи, гордившейся своимъ Люлли, двери не были имъ совсѣмъ закрыты.

Вмѣстѣ съ Генделемъ поставлялъ для Академіи оперы главнымъ образомъ Джованни Баттиста Бонончини. Успѣхи Бонончини были довольно значительны и музыка его совсѣмъ недурна. Къ тому-же въ Лондонѣ значительная партія неблаговолила къ Генделю за то, что онъ былъ нѣмецъ. Восшествіе на англійскій тронъ нѣмецкаго принца естественно привлекло къ англійскому двору многихъ нѣмцевъ, что вызывало неоднократную оппозицію въ средѣ англійскаго дворянства, не считая еще недовольныхъ, планамъ которыхъ о возвращеніи Стуартовъ помѣшало восшествіе на престолъ короля Георга. Оппозиція главнымъ образомъ сосредоточивалась въ домѣ Мальбору, гдѣ вслѣдствіе этого Бонончини носили на рукахъ. Но слава Бонончини имѣла печальный конецъ. Уже прежде, до его полнаго паденія, успѣхъ его оперъ становился все меньше и меньше. Но вдругъ пребываніе его въ Лондонѣ сдѣлалось невозможнымъ,

потому, что онъ въ Academy of ancient music выдалъ за собственное сочиненіе мадригалъ Антоніо Лотти (род. 1667, ум. 1740 въ Венеціи), одного изъ лучшихъ итальянскихъ композиторовъ моттетовъ и оперъ; Бонончини былъ уличенъ и получилъ публичное порицаніе (1728 г.). Къ этому времени относится только одно церковное сочиненіе Генделя — такъ называемый „Коронаціонный Anthem", написанный въ 1727 г. на коронацію Георга II, сына и наслѣдника короля Георга I.

Въ 1728 г. оперная Академія прекратила свое существованіе благодаря денежнымъ неудачамъ. Очень ловкой сатиры Гея, такъ называемой „Нищенской оперы" (Beggars-opera) было достаточно, чтобы выставить смѣшной всю итальянскую оперу въ глазахъ публики, переставшей посѣщать ее. Общество (на акціяхъ, подъ покровительствомъ короля) ликвидировало дѣла, все же театральное имущество вмѣстѣ съ театромъ было продано Гейдеггеру, бывшему до того директоромъ технической части, съ сохраненіемъ названія Академіи. Прежняя мысль о возможности имѣть прибыль отъ самаго предпріятія была оставлена. Теперь поддержкой ему служилъ родъ абонемента. Гейдеггеръ вступилъ въ соглашеніе съ Генделемъ относительно составленія новой труппы. На этотъ разъ Гендель отправился въ Италію. Въ этой второй итальянской поѣздкѣ его сопровождалъ 74-лѣтній Стеффани. Въ Италіи онъ познакомился теперь со школой Скарлатти въ ея полномъ развитіи по сочиненіямъ Порпоры, да Винчи, Перголези, Гассе, Дурантэ и Лео, одностороннее стремленіе которыхъ къ элегантному стилю отъ него не укрылось и показалось ему пошлымъ.

Въ концѣ сентября 1729 г. Гендель возвратился въ Лондонъ со вновь ангажированнымъ персоналомъ; представленія начались въ декабрѣ новой оперой Генделя *Lotario*, въ 1730 г. дана была *Partenope*, въ 1731 г. *Poro* и *Ezio*, въ 1732 г. *Sosarme* и *Orlando*. Единственнымъ заправителемъ былъ Гендель и въ томъ, что онъ поставилъ одну изъ оперъ Бонончини, нужно видѣть знакъ его благородства.

Въ 1732 г. эта вторая Академія также пала. Между тѣмъ общее вниманіе стали привлекать первыя ораторіи Генделя, въ 1732 г. „Ацисъ и Галатея“ и „Эсфирь“, обѣ написанныя въ Каннонсѣ и вновь передѣланныя,—а въ 1733 новая ораторія, Deborah, которая впрочемъ вслѣдствіе затрудненій во внутренней политикѣ, исполнялась при пустой залѣ. Высокая входная плата дала поводъ къ сравненіямъ съ новыми налогами, такъ что имя Генделя упоминалось рядомъ съ именемъ министра Вальполя и сдѣлалось предметомъ рѣзкихъ памфлетовъ. Счастливый случай помогъ ему въ этой непріятной исторіи. Гендель былъ приглашенъ исполнить свои сочиненія на ежегодномъ торжественномъ актѣ Оксфордскаго университета. Новый вицеканцлеръ или ректоръ Dr. Гольтесъ старался объ улучшеніи отношеній къ правительству; Оксфордъ былъ центромъ якобитовъ и находился поэтому во враждебныхъ отношеніяхъ къ ганноверскому дому. Эти отношенія нужно было улучшить. Генделю былъ даже предложенъ докторскій титулъ, но онъ отклонилъ его. Гендель исполнилъ *Acis and Galathea*, *Esther*, *Deborah*, *Tedeum* и *Jubilate* на Утрехтскій миръ, и совсѣмъ новую ораторію *Athalia*. Входная плата въ пять шилинговъ хотя и здѣсь возбуждала большое неудовольствіе, но успѣхъ былъ очень большой.

Въ 1734 г. Гендель, по случаю бракосочетанія принцессы Анны, его ученицы, съ принцемъ Оранскимъ,—исполнилъ въ Геймаркетскомъ театрѣ свѣтскую ораторію, частію заимствованную изъ „Аталіи“. По этому же поводу Гендель сочинилъ вѣнчальный Anthem, исполнявшійся при бракосочетаніи.

Главнымъ пѣвцомъ Гейдеггеро-Генделевской Академіи былъ кастратъ Сенезино. Ему очень было неудобно участвовать въ ораторіяхъ Генделя и все время пѣть по-англійски. Дѣло кончилось тѣмъ, что Гендель показалъ ему двери, т.-е. отпустилъ его. Это обстоятельство было роковымъ для Гейдеггера и Генделя, потому что вслѣдъ за Сенезино отъ нихъ ушли и другія лучшія силы, и такимъ образомъ еще въ 1733 г. образовался второй итальянскій театръ съ исполнителями, уже пользовавшимися

благоволеніемъ публики, на помощь которымъ конечно явилась враждебная Генделю партія. Въ качествѣ композиторовъ и дирижеровъ были приглашены сначала Порпора, потомъ Гассе, оба итальянцы Скарлаттіевской школы. Генделю пришлось набирать новую труппу и онъ отправился съ этою цѣлію еще разъ въ Италію. Онъ открылъ свой общій съ Гейдеггеромъ театръ раньше своихъ противниковъ и началъ съ неаполитанскихъ оперъ. Въ 1734 г. онъ поставилъ одну новую свою оперу *Ariadne* и еще вновь передѣланную *Pastor fido*, написанную въ 1712 г. По окончаніи сезона Гендель отдѣлился отъ Гейдеггера, отдавшаго свой театръ въ наемъ противникамъ, между тѣмъ какъ Гендель соединился съ директоромъ Ковентгарденскаго театра Ричемъ, имѣвшимъ прежде столь роковое вліяніе на первую Академію постановкой „Нищенской оперы". Въ томъ же 1734 г. Гендель далъ двѣ оперы: *Terpsichore* и *Ariodante*, а въ 1735 г. *Alcina*, въ 1736 г. *Atalanta*, *Giustino*, *Arminio*, въ 1737 г. *Berenice*, а постомъ въ 1737 г. онъ исполнилъ ораторіи *Esther* и римскую *Il trionfo del tempo e della verità* въ новой передѣлкѣ, а также „Alexanderfest". Гендель проявилъ тогда во всемъ лихорадочную дѣятельность на томъ простомъ основаніи, что онъ вовлекся въ дорого стоившія предпріятія; представленія шли за его счетъ, онъ нанималъ театръ, короче, его финансовыя обстоятельства становились затруднительными.

Слѣдствіемъ черезчуръ усиленныхъ занятій былъ параличъ, вслѣдствіе котораго у него отнялась правая сторона и разсудокъ на нѣкоторое время помутился. Пѣвцовъ ему пришлось отпустить, заплативъ имъ только половину слѣдуемаго, и разбитый нравственно и физически онъ отправился въ Ахенъ, искать исцѣленія на тамошнихъ водахъ. Успѣхъ лѣченія былъ поразительный; но лѣченіе стоило Генделю невѣроятнаго физическаго напряженія и ему пришлось по нѣскольку часовъ сряду брать сильнѣйшія паровыя ванны. По возвращеніи его умерла королева Каролина и онъ написалъ трогательный погребальный anthem. Между тѣмъ и враждебная итальянская опера потерпѣла крушеніе. Неутомимый Гейдеггеръ со-

бралъ обломки обоихъ предпріятій и получилъ возможность осенью 1737 г. опять открыть оперу и даже двумя новыми произведеніями Генделя: *Faramondo* и *Serse*, за которыя онъ заплатилъ ему 1000 фунтовъ. Гендель погасилъ этимъ нѣкоторые долги. Въ слѣдующемъ году Гейдеггеръ не давалъ представленій и возвратилъ деньги за абонементъ, оказавшійся недостаточнымъ. Въ 1739—1740 гг. Гендель далъ нѣсколько представленій не имѣя постоянной труппы, а съ тѣми силами, которыя находились подъ рукою; онъ написалъ для этого оперы: *Jupiter in Aryo*, *Imeneo* и *Deidamia*. Ораторіи *Saul*, *Israel* и *L'allegro, il pensieroso ed il moderato* относятся также къ этому времени. Наибольшая часть инструментальныхъ сочиненій Генделя написаны также до 1740 г. Съ 1741 начинается полное признаніе генія Генделя, между тѣмъ какъ незадолго передъ тѣмъ ему еще пришлось выдержать новые удары судьбы; въ этомъ году онъ въ 24 дня написалъ „Мессію" исполненную имъ въ первый разъ въ Дублинѣ. Въ 1742 съ той же „Мессіей" онъ проложилъ себѣ окончательно дорогу въ Лондонѣ; съ 1749 г. онъ исполнялъ ее ежегодно въ пользу пріюта подкидышей (исполненія эти въ 28 разъ доставили доходу болѣе 10,000 фунтовъ). Съ этихъ поръ Гендель окончательно посвятилъ себя ораторіи; въ тотъ же 1742 г. онъ написалъ „Самсона", въ 1743 „Семелу", въ 1744 „Геркулеса" и „Валтасара", въ 1745 ораторію на празднованіе побѣды при Куллоденѣ, въ 1746 „Іуду Маккавея" и „Іосифа", въ 1747 „Іисуса Навина" и „Александра Балуса", въ 1748 „Соломона" и „Сусанну", въ 1749 „Ѳеодору" и въ 1751 „Іевфая". Такимъ образомъ величайшія свои произведенія онъ создалъ въ возвратѣ отъ 56 до 66 лѣтъ. Въ 1751 г. работѣ уже мѣшала грозившая ему слѣпота; но онъ тѣмъ не менѣе продолжалъ давать концерты и самъ игралъ органную партію въ своихъ ораторіяхъ. Послѣдній концертъ подъ его управленіемъ („Мессія") происходилъ за восемь дней до его смерти, воспослѣдовавшей 13 апрѣля 1759 г. въ Лондонѣ.

Ораторія съ самаго начала была сестрой оперы, отъ которой отличалась только отсутствіемъ сценическаго

представленія и дѣйствія. Единство происхожденія обѣихъ достаточно доказывается тѣмъ, что начало исторіи оперы обыкновенно возводятъ до мистерій или духовныхъ драмъ, т.-е. къ тому времени, когда абсолютная церковность предмета дѣлала настолько большимъ его сходство съ ораторіей, а въ особенности съ Passion, что является почти смѣлостью искать въ нихъ начала новой драмы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и оперы, основываясь на томъ обстоятельствѣ, что выступали отдѣльныя библейскія лица и что ихъ появленіе сопровождалось нѣкоторыми символическими дѣйствіями, наприм. передачей плащаницы при положеніи во гробъ. Въ этихъ мистеріяхъ X — XI и послѣдующихъ столѣтій дѣйствительно заключалось зерно всѣхъ драматическихъ формъ послѣдующаго времени, долгое время остававшихся въ такомъ зародышевомъ состояніи и развивавшихся въ различныхъ направленіяхъ вслѣдствіе постепенной примѣси свѣтскихъ элементовъ. Въ началѣ содержаніе мистерій ограничивалось жизнію Іисуса; евангелистъ выводился на сцену и служилъ для общей связи хода дѣйствія; рожденіе Христа, поклоненіе волхвовъ, три святыхъ короля у Ирода и Маріи, избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ, бѣгство въ Египетъ, бракъ въ Канѣ, крещеніе Іисуса, вся исторія страданій, смерти и воскресенія, вознесеніе, все первобытнѣйшимъ образомъ исполнялось на сценѣ съ пѣніемъ. Впослѣдствіи исторія Маріи составила отдѣльный циклъ: благовѣщеніе, посѣщеніе Елисаветы, плачъ Маріи и взятіе ея на небо. Пошли даже дальше и стали изображать жизнь отдѣльныхъ святыхъ, какъ напр. жизнь святой Доротеи или притчу о мудрыхъ и нерадивыхъ дѣвахъ и т. д. Пѣніе и декламація чередовались такимъ образомъ, что латинскій текстъ пѣли, а нѣмецкій декламировали. Исполненія устроивались на рынкахъ подъ открытымъ небомъ, на особо устроенныхъ подмосткахъ, которыя обыкновенно ставили наискось къ выходу въ улицу; подмостки были трехъэтажныя: самый нижній этажъ представлялъ адъ, средній землю, а верхній небо. Такая сцена въ нѣсколько частей существовала долгое время даже тогда, когда уже явились

свѣтскіе сюжеты, она была напр. основной формой для англійскаго театра. Тикъ еще разъ примѣнилъ ее для исполненія „Сна въ лѣтнюю ночь" Шекспира. Какъ извѣстно въ Обераммергау въ Баваріи и теперь еще бываютъ исполненія Passion, обращикъ средневѣковой мистеріи.

Распространеніемъ духовныхъ пьесъ на все содержаніе библіи, начиная съ сотворенія міра и присоединеніемъ туда послѣ-библійскихъ событій изъ жизни святыхъ, почти вполнѣ опредѣляется матеріалъ, которымъ располагала позднѣйшаяораторія. Остальное дополнилось такъ называемыми Moralités, особенно распространенными въ XV в. въ Англіи и Франціи, но небезъизвѣстными также въ Италіи и Германіи. Въ такихъ Moralités являлись аллегорическія фигуры добродѣтелей и пороковъ, даже олицетворенія общихъ нравственныхъ понятій и свойствъ въ курьезномъ смѣшеніи съ лицами изъ священной исторіи. Въ ихъ діалогахъ и символическихъ фигурахъ развивался смыслъ Священнаго Писанія, въ тоже время въ нихъ старались проводить частію схоластическія положенія въ формѣ преній и заключеній, частію библейскую мораль во всевозможныхъ примѣненіяхъ къ дѣйствительной жизни. „Этотъ родъ представленій очевидно означаетъ переходъ отъ религіознаго созерцанія къ нравственному примѣненію". (Девріентъ). Такъ напримѣръ въ мистеріи „Бракъ души съ Іисусомъ" являются: Душа, Іисусъ, Дочери Сіона, Любовь, Истина, Просвѣщеніе, Справедливость, семь Смертныхъ Грѣховъ, а въ другихъ пьесахъ: Богатство, Жадность, Вожделѣніе, Надменность, Гордость, Красота, Сила, Познаніе, Покаяніе, Таинство. Содержаніемъ представленія служитъ моральная идея. Мы видимъ, что здѣсь тотъ же матеріалъ и таже поэтическая форма какъ и въ знаменитой, первой настоящей ораторіи Эмиліо Кавальери, подъ заглавіемъ: *La rappresentazione di anima e di corpo*. *Rappesentazione* къ тому же есть итальянское названіе духовной драмы, синонимъ storia, esempio, misterio. Названіе ораторіи произошло отъ залы, гдѣ она исполнялась (*oratorio* = молельня). Въ послѣдней четверти XVI в. основатель этой молельни (oratorio) остроумный римскій

оригиналъ, священникъ, впослѣдствіи канонизованный, Филиппъ Нэри первый устроилъ въ этой самой молельнѣ такія духовныя представленія. Началось съ Laudes spirituali (духовные гимны), авторомъ музыки которыхъ былъ Джовани Анимуччіа; они пѣлись на собраніяхъ, посвященныхъ чтенію Священнаго Писанія. По смерти Анимуччіа, Палестрина также нѣкоторое время сочинялъ для Нэри. Эти часы молитвы, оживлявшіяся музыкой, постепенно получили болѣе опредѣленную форму и еще при жизни Нэри назывались *Azioni Sacre* или ораторіями. Во время поста, когда свѣтскія представленія недопускались, Нэри устроивалъ исполненіе такихъ ораторій на сценѣ, такъ что, за исключеніемъ конечно инаго стиля композиціи, исчезала всякая разница со старыми мистеріями. *Rappresentazione* Кавальери исполнялось также на сценѣ и олицетворенныя понятія пѣли, танцовали и акомпанировали себѣ на инструментахъ. Сочиненная въ 1708 г. Генделемъ въ Римѣ и вновь передѣланная имъ въ 1737 г. ораторія „Il trionfo del tempo e del disinganno“, т.-е. „Торжество Времени и Истины“ близко напоминаетъ, какъ первую ораторію Кавальери, такъ и Moralités, даже есть настоящая Moralité, потому что дѣйствующими лицами въ ней все отвлеченныя понятія: Красота, Наслажденіе, Время и Истина, а основныя назидательныя мысли, что красота преходяща, наслажденіе мимолетно, время уничтожаетъ все земное и только одна истина остается незыблемой,—такія мысли совершенно однородны съ руководящими идеями Moralités XV в. Исторія ораторій этого рода, что касается ихъ поэтическаго содержанія, довольно ясна; наиболѣе важно развитіе музыкальной части ораторіи. Само собой разумѣется, что ораторіи на сюжеты изъ Священной Исторіи имѣли своими прямыми предшественницами духовную драму и мистерію. „Resurrezione“ Генделя была конечно евангельскимъ дѣйствіемъ, но безъ сцены и не на библейскій текстъ, а на риѳмованные стихи. То обстоятельство, что сюжеты большинства ораторій Генделя заимствованы изъ Ветхозавѣтной Исторіи, нужно считать счастливымъ, если принять во вниманіе, какъ высоко-

драматичны, частію даже громадны ветхозавѣтныя фигуры. Гендель вѣрно угадалъ, что высшее усовершенствованіе формы ораторіи нужно искать въ дальнѣйшемъ развитіи драматическаго элемента, но съ исключеніемъ сценическаго дѣйствія, могущаго только ослабить религіозное впечатлѣніе. Въ ораторіи религіозное впечатлѣніе есть существенный факторъ и всѣ лишенныя его ораторіи не производятъ такого дѣйствія, какъ первыя. Свѣтскія ораторіи, какъ напр. „Ацисъ и Галатея“ съ трудомъ обходятся безъ сцены, а отвлеченно назидательныя, какъ „Торжество Времени и Истины“, или позднѣйшая, написанная въ 1740 г. также аллегорическая L'Allegro il Pensieroso ed il Moderato, олицетворяющая различные темпераменты, конечно совсѣмъ почти лишены всякаго драматическаго дѣйствія.

Впрочемъ Гендель часть своихъ ораторій написалъ первоначально для постановки со сценой; только запрещеніе лондонскаго епископа Dr. Гибсона, брать библейскіе сюжеты для сцены, превратило ораторію въ настоящую концертную пьесу. Не будь этого запрещенія и „Мессія“ быть можетъ не появилась бы, потому что для сцены она не годится. Пониманіе ораторіи Генделя, какъ развѣтвленія оперы примѣнимо и къ музыкѣ „Страстей“ (Passionen), совершеннѣйшій образецъ которой мы находимъ у Баха. Послѣдняя отличается еще болѣе строгимъ воздержаніемъ отъ примѣшиванья къ библейскому сказанію свѣтскаго элемента, большею вѣрностію повѣствовательной формѣ Евангелія, не исключая впрочемъ драматическаго элемента, гдѣ онъ встрѣчается въ сказаніи. Введеніе совершенно постороннихъ дѣйствію лицъ, какъ то: сыновъ Сіона, народа, вѣрующей души, придаетъ цѣлому чисто лирическій отпечатокъ, это какъ бы изображеніе впечатлѣнія, производимаго повѣствованіемъ о Страстяхъ на вѣрующаго христіанина, а не самыхъ Страстей. Въ этомъ смыслѣ „Воскресеніе Христа“ Шютца относится скорѣе къ одной категоріи со „Страстями“ Баха и ихъ предшественниками, нежели съ Генделевскими „Resurrezione“. Разница заключается въ томъ что въ *Resurrezione*

хотя самое Воскресеніе не изображается драматически, но есть лица Ангела, Сатаны, Маріи Магдалины и Апостоловъ; созерцательныхъ арій, хоровъ нѣтъ и въ поминѣ, все излагается въ формѣ драматическаго діалога. Гендель приближается къ формѣ „Страстей" скорѣе въ своей нѣмецкой ораторіи „Страсти Господни" (1716), въ которой нѣтъ недостатка ни въ такихъ аріяхъ, ни въ хорахъ; впрочемъ это произведеніе было почти что сочиненіемъ на случай; Кейзеръ уже писалъ на тотъ же текстъ, Телеманъ тоже, а Гендель показалъ, что этимъ текстомъ можно воспользоваться еще совсѣмъ иначе въ музыкальномъ отношеніи. Наивная точка зрѣнія, выказывающаяся въ сплетеніи драматическихъ и вызванныхъ дѣйствіемъ лирическихъ моментовъ, была тогда господствующей въ Германіи. Италія совратила Генделя съ этого пути и онъ дошелъ до чисто драматическихъ образовъ, между тѣмъ какъ Бахъ съумѣлъ, взявъ форму какъ она есть, возвести ее до высшей степени художественнаго значенія. Рождественская ораторія Баха есть также нѣчто совсѣмъ иное, нежели ораторія Генделя, это опять таже форма: библейскій разсказъ и христіанское чувство, постоянно чередующіеся и находящіеся въ тѣснѣйшей внутренней связи. Баховскія „Страсти" и Баховская ораторія (къ сожалѣнію мы не имѣемъ названія вполнѣ соотвѣтствующаго сущности дѣла) суть величественное богослуженіе, имѣющее слишкомъ мощныя формы для рамокъ обыкновенной молитвы, — а ораторія Генделя напротивъ весьма подвергается опасности превращать библейскія лица въ оперныхъ героевъ и только берущее въ концѣ концовъ верхъ здоровое нѣмецкое благочестіе, дающее въ особенности хорамъ Генделя характеръ величія готическаго собора, спасаетъ сюжетъ отъ опошленія свѣтскости. Характерно въ этомъ отношеніи перенесеніе въ ораторіи оперныхъ арій, бывшее для Генделя самымъ обыкновеннымъ дѣломъ. Съ другой стороны полное отсутствіе субъективнаго элемента достаточно объясняетъ строгую величавость, объективную мощь ораторіи Генделя. Такъ какъ ораторіи не допускались на сцену, то Генделю, въ его

послѣднихъ созданіяхъ, уже не было надобности сообразоваться съ ея требованіями; его хоры никакъ не могли бы разростись до тѣхъ размѣровъ, какіе они имѣютъ, еслибы они составляли часть сценическаго дѣйствія. Эта ширина формы при полнѣйшей объективности тѣмъ только и можетъ быть объяснена, что она составляла принадлежность рода искусства, первоначально предназначавшагося для сцены, потомъ лишеннаго ея и получившаго свое окончательное завершеніе внѣ ея условій. „Мессія“ Генделя въ этомъ смыслѣ имѣетъ сходство съ „Фаустомъ“ Гёте, хотя конечно съ другой стороны она достаточно отличается отъ него несравненно большимъ единствомъ и соразмѣрностью общаго плана. Но какъ „Фаустъ“ обязанъ своимъ происхожденіемъ роду искусства, требующаго сцены, но самъ по себѣ годится для нея только условно и не во всей своей цѣлости, такъ, и даже еще въ большей степени, и „Мессія“. Все величіе „Мессіи“ сдѣлается намъ доступнымъ только тогда, когда мы вполнѣ объективно поймемъ даже и тѣ ея нумера, которые повидимому допускаютъ такое же пониманіе, какъ и субъективные нумера „Страстей“ Баха. Тогда эта колоссальная картина Мессіады, состоящая изъ великихъ эпизодовъ, ветхозавѣтныхъ обѣтованій, рожденія, страданій, воскресенія и вознесенія на небо Господа, вплоть до Страшнаго Суда и конечнаго великолѣпія Новаго Іерусалима, предстанетъ во всемъ своемъ подавляющемъ величіи.

**165. Какъ развивался по проложенному пути далѣе, послѣ Баха, современный гомофонный стиль, т. е. какъ онъ вполнѣ отрѣшился отъ имитаціонныхъ и концертантныхъ формъ сочиненія, заимствованныхъ изъ періода процвѣтанія вокальной полифоніи?**

Уже до Баха въ области чисто инструментальной музыки проявился переходъ къ такъ называемому гомофонному, или, какъ говорилось, элегантому стилю, въ особенности въ фортепьянныхъ сочиненіяхъ Франсуа Куперена, Доменика Скарлатти и Ж. Ф. Рамо. Послѣдній (род. 1683 въ Дижонѣ, ум. 1764 въ Парижѣ), осо-

бенно извѣстный какъ теоретикъ и оперный композиторъ, конечно прямо противуположенъ Баху. Гомофонный стиль его фортепьянныхъ сочиненій вполнѣ подходитъ къ стилю сочиненія для одного голоса съ простымъ акомпаниментомъ, процвѣтаніе котораго началось съ 1600 г., въ особенности когда речитативный стиль флорентинцевъ преобразовался въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи въ богатый мелодическій стиль неаполитанцевъ. І. С. Баху этотъ стиль слѣдовательно былъ уже хорошо извѣстенъ, но самъ лично онъ относился къ нему съ пренебреженіемъ, хотя нельзя не признать, что въ его сюитахъ попадаются части, весьма къ нему близкія.

Ближайшій шагъ впередъ въ этомъ направленіи сдѣлалъ второй сынъ С. Баха, Карлъ Филиппъ Эммануилъ, справедливо считающійся отцомъ современный инструментальной музыки. Гайднъ говорилъ о немъ: „кто меня хорошо знаетъ, тотъ конечно увидитъ, что я обязанъ Эммануилу Баху весьма многимъ, что я его понялъ и прилежно изучалъ; онъ самъ однажды поручилъ мнѣ передать это (Гризингеръ, стр. 13). По словамъ Рохлица Моцартъ говорилъ Долесу: „онъ — отецъ, мы — дѣти. Если кто нибудь изъ насъ кое что умѣетъ, то научился у него, а кто этого не признаетъ, тотъ..... Его средствами мы довольствоваться уже не можемъ, но въ умѣньи владѣть ими съ нимъ никто не сравнится“. Удивительно конечно, что именно сынъ послѣдняго мастера старой школы, сдѣлался учителемъ новой, но какъ это могло случиться нужно прочитать у Рохлица, разсказъ котораго быть можетъ нѣсколько и приукрашенъ, но въ главныхъ чертахъ вѣренъ. Карлъ Филиппъ Эммануилъ („Берлинскій“ или „Гамбургскій“ Бахъ род. 14 марта 1714 въ Веймарѣ, ум. 14 сентября 1788 въ Гамбургѣ) долженъ былъ собственно сдѣлаться юристомъ, вслѣдствіе чего отецъ смотрѣлъ сквозь пальцы на его склонность къ легкому, „галантному“ жанру въ музыкѣ. Онъ отправился во Франкфуртъ на Одерѣ изучать право, но вмѣсто того устроилъ тамъ пѣвческое общество; въ 1738 онъ переселился въ Берлинъ и сдѣлался въ 1750 придворнымъ піанистомъ Фридриха Великаго, большаго лю-

бителя музыки, вѣроятно по временамъ сильно надоѣдавшаго своей игрой на флейтѣ Баху, которому приходилось аккомпанировать ему. Семилѣтняя война охладила пристрастіе короля къ музыкѣ и Бахъ въ 1767 вышелъ въ отставку, чтобы занять въ Гамбургѣ мѣсто Телемана въ качествѣ церковнаго музикдиректора. Число сочиненій Ф. Э. Баха очень велико, особенно фортепьянныхъ (210 пьесъ соло, 52 концерта, много сонатъ и пр.); въ области церковной музыки его значеніе не такъ велико, но онъ былъ и въ ней очень плодовитъ (22 музыки „Страстей", много кантатъ, 2 ораторіи и т. д.). Нужно еще замѣтить, что Эммануилъ Бахъ пользовался гораздо большей популярностію, нежели его отецъ. Какъ піанистъ онъ кромѣ необыкновенной техники отличался еще изяществомъ и элегантностью. Онъ безъ сомнѣнія воспитался на Куперенѣ; такое заключеніе заставляетъ вывести его пристрастіе къ украшеніямъ. Какъ извѣстно Ф. Э. Бахъ оставилъ также теоретическое сочиненіе объ игрѣ на фортепьяно („Die wahre Art Klavier zu spielen") служащее драгоцѣннымъ источникомъ свѣдѣній о способѣ исполненія тогдашнихъ украшеній (Manieren), но его указанія относительно аппликатуры въ настоящее время устарѣли. По силѣ творчества К. Ф. Э. Баха конечно нельзя сравнивать съ его отцомъ.

Къ Ф. Э. Баху примыкаетъ Іосифъ Гайднъ, по крайней мѣрѣ насколько это касается развитія фортепьянной сонаты. Но въ области оркестроваго сочиненія и струннаго квартета, въ которыхъ имъ созданы типическія, какъ извѣстно почти неизмѣнившіяся и до сихъ поръ излюбленныя формы инструментальной музыки, онъ имѣлъ другого предшественника, Джованни Баттиста Саммартини въ Миланѣ, съ которымъ мы еще встрѣтимся какъ съ учителемъ Глюка. Саммартини, собственно Санъ Мартини, родился въ 1700 въ Миланѣ, а въ 1726 былъ уже капельмейстеромъ въ монастырской, и органистомъ во многихъ другихъ церквахъ Милана. Въ 1770 Бэрней засталъ его еще живымъ и капельмейстеромъ половины миланскихъ церквей; онъ достигъ слѣдовательно глубокой старости и написалъ очень много, въ особенности

церковной музыки, симфоній и квартетовъ. Повидимому онъ первый началъ писать струнные квартеты, но это не вполнѣ доказано, и возможно предположить, что Саммартини взялся за квартетъ уже послѣ Гайдна. Гризингеръ, одинъ изъ біографовъ Гайдна, современныхъ ему (1810), разсказываетъ во всякомъ случаѣ, что Гайднъ въ позднѣйшіе года жизни называлъ Саммартини пачкуномъ и безусловно отрицалъ, что научился чему либо у него. Какъ мы уже упоминали, единственнымъ своимъ духовнымъ наставникомъ онъ почиталъ Ф. Э. Баха. Но тотъ же Гризингеръ разсказываетъ, какъ скрипачъ Мысливечекъ, слушая въ Миланѣ квартетъ 70-лѣтняго тогда Саммартини, воскликнулъ: „наконецъ я знаю предшественника Гайдна". Это тѣмъ болѣе ничего не доказываетъ, что въ 1770 г. когда это происходило, первому квартету Гайдна было уже 20 лѣтъ. Такимъ образомъ быть можетъ Гайднъ былъ первымъ творцомъ этого превосходнаго рода камерной музыки. Относительно симфоніи въ старшинствѣ Саммартини нельзя сомнѣваться, но въ то-же время нельзя утверждать, что онъ изобрѣлъ эту форму.

Симфонія развилась не изъ сонаты, какъ можно бы предположить по ея формѣ, но изъ увертюры. Увертюра итальянской оперы называлась sinfonia. Названіе увертюры французскаго происхожденія и относилось первоначально къ увертюрѣ Люлли, состоявшей, какъ уже неоднократно упоминалось, изъ Allegro, помѣщеннаго между двумя медленными частями. Въ итальянскомъ введеніи къ оперѣ, Скарлаттіевской увертюрѣ или симфоніи, наоборотъ, одна медленная часть помѣщалась между двумя Allegro, что составляетъ и теперь какъ извѣстно обыкновенное соотношеніе трехъ главныхъ частей симфоніи. Возраставшая впродолженіи XVIII в. любовь къ инструментальной музыкѣ и возникновеніе множества небольшихъ приватныхъ капеллъ, которыя не имѣли съ оперой ничего общаго, дала вполнѣ естественный поводъ сначала исполнять оперныя симфоніи самостоятельно, а потомъ и писать инструментальныя пьесы прямо для концертнаго исполненія, Неудивительно, что вмѣстѣ съ

тѣмъ эти симфоніи росли въ объемѣ, что ихъ три части совершенно обособились, между тѣмъ какъ въ оперной симфоніи онѣ еще были связаны между собою. Саммартини написалъ много симфоній такого рода, а изъ нѣмцевъ прежде другихъ къ этой формѣ обратились два мангеймскихъ концертмейстера Стамицъ и Каннабихъ. Мангеймская капелла въ срединѣ прошлаго столѣтія имѣла приблизительно тоже значеніе, какое въ срединѣ настоящаго вѣка имѣлъ оркестръ Гевандгауза для Германіи, т. е. значеніе высшей школы оркестровой игры. Берней говоритъ, что Мангеймъ былъ отчизной *crescendo* и *diminuendo*—выраженіе, которое не слѣдуетъ понимать въ буквальномъ смыслѣ, ибо *crescendo* и *diminuendo* изобрѣтены не въ Мангеймѣ, но повидимому Мангеймская капелла первая обратила особенное вниманіе на динамическіе оттѣнки. Капельмейстеромъ въ то время былъ извѣстный Игнатій Гольцбауеръ.

Заслуга Гайдна относительно симфоніи заключается въ томъ, что онъ обогатилъ ее одной частью, менуэтомъ, и перенесъ въ нее внутреннюю сущность сонаты, тематическую разработку. Послѣднее обстоятельство не подлежитъ сомнѣнію и потому Гайднъ справедливо считается отцомъ настоящей симфоніи. Вставлялъ ли кто либо до него менуэтъ какъ третью часть передъ финаломъ въ настоящее время еще остается вопросомъ. Несомнѣнно Гайднъ далъ менуэту его своеобразный характеръ, существенно отличавшійся отъ чопорнаго характера тогдашняго танца. Гайднъ сдѣлалъ менуэтъ мѣстомъ юмористическихъ выходокъ, т. е. создалъ скерцо, хотя бы даже онъ и не зналъ этого названія и всегда держался основнаго ритма менуэта. Какъ извѣстно скерцо, какъ часть вполнѣ независимую по размѣру отъ менуэта, въ симфонію ввелъ Бетховенъ.

Францъ Іосифъ Гайднъ (родился ночью на 1 апрѣля 1732 въ Рорау на Лейтѣ, ум. 31 мая 1809 въ Вѣнѣ) былъ вторымъ изъ двѣнадцати дѣтей небогатаго каретника, который самъ обладалъ музыкальными способностями; у мальчика очень рано проявился необыкновенный музыкальный талантъ и его двоюродный братъ

Франкъ, учитель въ Гайнбургѣ, очень строгій человѣкъ, началъ давать ему первоначальные уроки пѣнія и игры. Въ 1840 капельмейстеръ церкви св. Стефана и придворный композиторъ Рейтеръ открылъ талантливаго, одареннаго прекраснымъ сопрано мальчика и взялъ его съ собою въ Вѣну пѣвчимъ въ хоръ церкви св. Стефана там кромѣ обученія пѣнію и игрѣ на фортепьяно и скрипкѣ, онъ получилъ хорошее школьное образованіе, но по какому-то странному случаю не учился теоріи музыки. Раза два только Рейтеръ призывалъ его къ себѣ и кое что объяснялъ ему. Тѣмъ не менѣе мальчикъ прилежно сочинялъ и брался за трудныя задачи. Въ 1745 г. братъ его Михаилъ попалъ также пѣвчимъ въ хоръ и Іосифу было поручено его первоначальное обученіе; братъ вполнѣ замѣнилъ Іосифа въ качествѣ солиста-сопрано и вслѣдствіе того Гайдна, голосъ котораго сталъ пропадать, подъ благовиднымъ предлогомъ просто прогнали. Нѣсколько частныхъ уроковъ дали возможность едва 18-ти лѣтнему юношѣ нанять комнатку на чердакѣ и тамъ съ большимъ усердіемъ заняться ученьемъ и сочиненіемъ. Нѣсколько времени онъ состоялъ акомпаньяторомъ у Порпоры при его урокахъ пѣнія; Порпора обращался съ нимъ какъ со слугой, но давалъ иногда уроки композиціи и черезъ него Гайднъ познакомился съ Вагензейлемъ, Глюкомъ и Диттерсдорфомъ. Въ это время также стали распространяться его сочиненія, прежде всего сонаты въ рукописи. Первое побужденіе сочинить струнный квартетъ далъ ему К. І. фонъ-Фюрнбергъ, устроивавшій въ своемъ имѣніи Вейнцирль небольшія музыкальныя собранія. Первый квартетъ (B-dur) Гайднъ написалъ въ 1755 г. Баронъ Фюрнбергъ доставилъ ему въ 1759 г. мѣсто музикдиректора въ частной капеллѣ графа Марцинъ, въ Луковцѣ, близь Пильзена и Гайднъ, имѣя 200 флориновъ содержанія, могъ задумать обзавестись собственнымъ семействомъ; его выборъ былъ очень несчастливъ, такъ какъ его жена Марія Анна, дочь парикмахера Келлера въ Вѣнѣ, была властолюбива, сварлива, ханжа и совсѣмъ была лишена музыкальнаго пониманія. 40 дол-

гихъ лѣтъ Гайднъ несъ тяжкое иго этого къ тому же бездѣтнаго брака (съ 1760 по 1800). Въ Луковцѣ въ 1759 г. онъ написалъ свою первую симфонію (D-dur). Къ сожалѣнію графу скоро пришлось распустить свою капеллу: нѣсколько мѣсяцевъ Гайднъ оставался безъ мѣста, но въ 1761 г. онъ поступилъ къ князю Павлу Антону Эстергази (ум. 1762) вторымъ капельмейстеромъ (первымъ былъ Г. І. Вернеръ) въ Эйзенштадтъ, гдѣ князь содержалъ капеллу въ 16 человѣкъ, которая потомъ, при князѣ Николаѣ Іосифѣ, была увеличена до 30 человѣкъ (не считая пѣвцовъ). Вернеръ умеръ въ 1766 г. и Гайднъ остался единственнымъ дирижеромъ; въ 1769 г. капелла была переведена въ новый, роскошно отдѣланный замокъ Эстергазъ на Нейзидлерскомъ озерѣ. Гайднъ купилъ себѣ въ Эйзенштадтѣ маленькій домикъ, дважды горѣвшій, но оба раза возобновлявшійся княземъ. 28 сентября 1790 г. князь Николай Іосифъ скончался, а его сынъ и наслѣдникъ, князь Антонъ, распустилъ капеллу, но оставилъ Гайдну титулъ капельмейстера и къ назначенному умершимъ княземъ пенсіону въ 1000 гульденовъ ежегодно, прибавилъ еще 400. Гайднъ продалъ свой домъ въ Эйзенштадтѣ и переселился въ Вѣну. Теперь онъ былъ почти независимымъ человѣкомъ, князь Антонъ съ величайшей готовностью далъ ему отпускъ и онъ вслѣдствіе многократныхъ приглашеній отправился наконецъ въ Лондонъ. Оба путешествія Гайдна въ Англію (1790—1792 и 1794) тѣмъ особенно замѣчательны въ исторіи его жизни, что кромѣ того онъ никогда не выѣзжалъ изъ Австріи. Послѣ того какъ дирекція профессіональныхъ концертовъ (В. Крамеръ) еще въ 1787 тщетно пыталась пригласить его въ Лондонъ, скрипачу Саломону, дававшему въ Лондонѣ абонементные концерты, удалось уговорить при личномъ свиданіи Гайдна и увезти его съ собой (15 декабря 1700). Саломонъ гарантировалъ Гайдну 700 ф. стерлинговъ, а Гайднъ за то долженъ былъ лично продирижировать въ Лондонѣ шесть своихъ новыхъ симфоній. Успѣхъ вполнѣ оправдалъ ожиданія; Гайднъ, чрезвычайно чествуемый, вступилъ въ выгодныя сно-

шенія съ издателями и рѣшился заключить съ Саломономъ новый контрактъ на 1792 г. на условіяхъ еще болѣе благопріятныхъ, нежели прежнія; лѣто и осень онъ провелъ въ помѣстьяхъ англійскихъ вельможъ, соперничавшихъ въ знакахъ вниманія и богатствѣ подарковъ. Гайднъ не миновалъ и возведенія въ степень доктора въ Оксфордѣ (8 іюля 1791); во время церемоніи игралась потому такъ и названная „Оксфордская симфонія". Второй сезонъ прошелъ также необыкновенно блестяще. Нужно притомъ замѣтить, что „профессіональные концерты" въ 1791 и въ 1792 гг. принимали живѣйшее участіе въ культѣ Гайдна, исполняя его, доступныя имъ, уже изданныя сочиненія и соперничали въ лучшемъ смыслѣ слова съ концертами Саломона. Хотя въ 1792 въ Лондонъ пригласили ученика Гайдна, Игнатія Плейеля (род. 1757 близъ Вѣны, ум. 1831 близъ Парижа) въ качествѣ конкуррента ему, но дѣло до столкновенія не дошло. Въ концѣ іюня 1792 г. уступая настояніямъ князя Эстергази и своей жены, которой непремѣнно захотѣлось купить въ Вѣнѣ домъ, Гайднъ пустился въ обратный путь домой; въ Боннѣ капелла курфюрста дала ему завтракъ и здѣсь онъ познакомился съ Бетховеномъ, вскорѣ за тѣмъ сдѣлавшимся его ученикомъ. Изъ Бонна Гайднъ отправился во Франкфуртъ, куда его послалъ князь на коронацію Франца II, и вмѣстѣ съ нимъ въ концѣ іюля возвратился въ Вѣну, гдѣ между тѣмъ умеръ находившійся въ дружескихъ отношеніяхъ съ Гайдномъ Моцартъ (5 декабря 1791). Бетховенъ пріѣхалъ въ ноябрѣ 1792 и пользовался уроками въ композиціи Гайдна до вторичнаго путешествія послѣдниго въ Англію. Столь чествуемый за границей Гайднъ былъ заваленъ почестями и на родинѣ. 19 января 1794 г., онъ по приглашенію Саломона поѣхалъ въ Лондонъ вторично и провелъ въ англійской столицѣ опять два концертныхъ сезона, а свободный промежутокъ въ помѣстьяхъ и пр. Въ 1795 онъ отправился обратно въ Вѣну черезъ Гамбургъ, Берлинъ и Дрезденъ. Между тѣмъ графъ Гаррахъ воздвигъ памятникъ съ его бюстомъ на мѣстѣ его рожденія, въ Рорау. Возвращеніе

Гайдна было впрочемъ ускорено княземъ Николаемъ Эстергази (князь Павелъ Антонъ умеръ 22 января 1794), опять заводившимъ капеллу и снова возложившимъ обязанности капельмейстера на Гайдна. Гайднъ не достигъ еще высшей точки своей артистической славы. Будучи 65 лѣтъ онъ написалъ „Сотвореніе міра" и „Времена года", два самыхъ крупныхъ своихъ произведенія; оба написаны на переводы англійскихъ поэмъ, „Сотвореніе міра" на составленный по Мильтонову „Потерянному Раю" текстъ для Генделя Лидлеемъ, а „Времена года" на текстъ Томсона, оба въ переводѣ фанъ-Свитена. „Сотвореніе міра" было исполнено въ первый разъ 29 и 30 апрѣля 1798, а „Времена года" 24 апрѣля 1801 (во дворцѣ князя Шварценберга). Недуги старости постепенно стали овладѣвать Гайдномъ; его способность къ работѣ ослабѣла и въ послѣдніе годы онъ лишь рѣдко могъ выходить изъ своей комнаты. Онъ умеръ черезъ нѣсколько дней послѣ вступленія французовъ въ Вѣну; ему, преданному своему императору и отечеству, было очень горько непріятельское нашествіе.

Характеристичный моментъ его музыки составляетъ юморъ, добродушная веселость, улыбающаяся и сквозь слезы. Тщетно стали бы искать у него страховъ и ужасовъ, измышленій міровой скорби и другихъ привычныхъ новѣйшимъ композиторамъ мрачныхъ образовъ человѣческаго сознанія. Потомъ за нимъ остается заслуга индивидуализаціи оркестровыхъ инструментовъ, которые онъ заставилъ говорить своимъ самостоятельнымъ языкомъ. Въ его симфоніяхъ мы слышимъ не только ноты, аккорды, но живыя существа различнаго характера и темперамента, ведущія оживленную бесѣду между собою. Число сочиненій Гайдна очень велико; полнаго изданія ихъ пока еще не существуетъ. Симфоній (считая съ увертюрами) Гайднъ написалъ 125; первая кромѣ оркестроваго квартета только для 2 гобоевъ и 2 валторнъ, а большія англійскія для квартета, флейты, 2 гобоевъ, 2 кларнетовъ, 2 фаготовъ, 2 валторнъ, 2 трубъ и литавръ. Подъ особыми названіями извѣстны симфоніи: „съ ударомъ литавръ" (1791), „съ дробью литавръ"

(1795), „оксфордская симфонія“ (1788), „прощальная симфонія“ (1772), „охота“ (1780), „дѣтская симфонія“ и т. д. Написанное для Мадрида инструментальное сочиненіе „Семь словъ на крестѣ“ первоначально принадлежало также къ симфоніямъ (впослѣдствіи оно было арранжировано для струннаго квартета и передѣлано Михаиломъ Гайдномъ въораторію); сверхъ того Гайднъ самъ причислялъ къ симфоніямъ многочисленные (66) дивертисменты, кассаціи, секстеты и т. д. За тѣмъ слѣдуютъ 20 фортепьянныхъ концертовъ и дивертисментовъ съ фортепьяно, 9 концертовъ для скрипки, 6 концертовъ для віолончели и 16 концертовъ для другихъ инструментовъ (контрабаса, баритона, лиры, флейты, валторны), 77 струнныхъ квартетовъ, 35 тріо для фортепьяно, скрипки и віолончели, 3 тріо для фортепьяно, флейты и віолончели, 30 тріо для струнныхъ инструментовъ и другихъ комбинацій, 4 сонаты для скрипки, 175 пьесъ для баритона, 6 дуэтовъ для скрипки соло и альта, 7 ноктюрновъ для лиры, потомъ менуэты, аллеманды, марши и пр. Во главѣ вокальныхъ сочиненій стоятъ обѣ ораторіи: „Сотвореніе міра“ и „Времена года“; сверхъ того онъ написалъ еще ораторію „Il ritorno di Tobia“, 14 мессъ, 2 тедеума, 13 офферторій, одну Stabat Mater, много Salve, Ave, духовныхъ арій, мотеттовъ и пр. нѣсколько кантатъ на разные случаи, между прочимъ „Плачъ Германіи на гробѣ Фридриха Великаго“ для голоса соло и баритона. Всего менѣе извѣстно, что Гайднъ сочинялъ также и оперы; большая ихъ часть конечно была разсчитана на ограниченныя средства Эйзенштадтскаго, а впослѣдствіи Эстергазскаго театра маріонетокъ и Гайднъ самъ не желалъ, что бы онѣ давались гдѣ либо въ другомъ мѣстѣ. Только одна „La vera constanza“ была написана для вѣнскаго придворнаго театра, но постановка ея не состоялась; считавшаяся утраченной автографная партитура была въ 1879 найдена среди рукописей, поступившихъ въ парижскую консерваторію послѣ закрытія Théatre italien. Въ Лондонѣ Гайднъ въ 1794 началъ писать „Орфея“, но не кончилъ его. Кромѣ 24 оперъ онъ написалъ еще рядъ отдѣльныхъ арій,

сценъ соло („Аріадна въ Наксосѣ“), 36 пѣсенъ, по сборнику шотландскихъ и уэльскихъ пѣсенъ въ три голоса съ фортепьяно, скрипкой и віолончелью, „Десять заповѣдей“ (также въ видѣ вокальнаго канона „Десять законовъ искусства“) и другіе дуэты, трехъ и четырехголосныя пѣсни. Братъ Гайдна, Іоганнъ Михаилъ (род. 14 сентября 1737 въ Рорау, ум. 10 августа 1806 въ Зальцбургѣ) бывшій въ 1758 епископскимъ капельмейстеромъ въ Гроссвардейнѣ, въ 1762 архіепископскимъ директоромъ оркестра въ Зальцбургѣ, а потомъ концертмейстеромъ и соборнымъ органистомъ тамъ же, отличался особенно въ области церковной музыки; онъ написалъ 24 латинскія и 4 нѣмецкія мессы, 2 реквіема, 114 градуаловъ, 67 офферторій, а также много респонсорій, вечеренъ, литаній и пр.; сверхъ того много четырехъ-пятиголосныхъ каноновъ, пѣсенъ, хоровыхъ кантатъ, ораторій и нѣсколько оперъ. Въ числѣ его инструментальныхъ сочиненій (значительно уступавшихъ сочиненіямъ брата) были 30 симфоній, нѣсколько серенадъ, маршей, менуэтовъ, 3 струнныхъ квартета, секстетъ, нѣсколько партитъ и 50 прелюдій для органа. Нѣкоторыя изъ его сочиненій были изданы подъ именемъ его его брата Іосифа. Впрочемъ онъ самъ противился изданію своихъ сочиненій и отказалъ въ этомъ Брейткопфу и Гертелю, такъ что большинство ихъ осталось въ рукописи.

Между современниками Гайдна, кромѣ Моцарта, о которомъ мы будемъ дальше говорить подробнѣй, выдающееся положеніе въ качествѣ фортепьянныхъ композиторовъ занимали Клементи, Дуссекъ и Гесслеръ, всѣ трое замѣчательные виртуозы. Муціо Клементи род. 1752 г. въ Римѣ, ум. 1832 г. въ Ивешемѣ (графство Варвикъ), куда онъ прибылъ мальчикомъ и гдѣ, за исключеніемъ артистическихъ поѣздокъ, провелъ всю жизнь чрезвычайно уважаемымъ педагогомъ; онъ существенно способствовалъ развитію фортепьянной сонаты преимущественно съ виртуозной стороны; онъ быть можетъ первый началъ писать дѣйствительно „фортепьянно“ и значительно обогатилъ фортепьянные пассажи и фигу-

рованную манеру игры. Его большой сборникъ этюдовъ „Gradus ad Parnassum“ имѣетъ непреходящее значеніе. Учениками Клементи были: Іоганнъ Батистъ Крамеръ (род. 1771 г. въ Маннгеймѣ, ум. 1858 г. въ Лондонѣ), воздвигшій себѣ также незыблемый памятникъ въ своихъ этюдахъ, Джонъ Фильдъ (род. 1782 г. въ Дублинѣ, ум. 1837 г. въ Москвѣ), предшественникъ Шопена въ качествѣ автора ноктюрновъ, Лудвигъ Бергеръ (род. 1777 г. въ Берлинѣ, ум. 1839 г. тамъ же, учитель Мендельсона и Гензельта, Александръ Кленгель („Kanon-Klengel“), а также нѣкоторое время Мошелесъ и Калькбреннеръ. Іоганнъ Ладиславъ Дуссекъ (род. 1761 г. въ Часлау, ум. 1812 г. въ Парижѣ), отличался въ особенности пѣвучестью игры на фортепьно и въ сочиненіяхъ своихъ (сонатахъ, концертахъ и пр.) онъ отводилъ особенно большое мѣсто кантиленѣ. Іоганнъ Вильгельмъ Гесслеръ (род. 1747 г. въ Эрфуртѣ, ум. 1822 г. въ Москвѣ), стоитъ еще между Ф. Э. Бахомъ и Гайдномъ; съ одной стороны онъ отличался новыми пріемами въ игрѣ (дѣленіемъ пассажей между обѣими руками), а съ другой чрезвычайно тонкой отдѣлкой патетическаго исполненія и ясностью фразировки. Въ числѣ первыхъ композиторовъ квартетовъ и симфоній нужно еще отмѣтить Франсуа Жозефа Госсекъ (род. 1734 г. въ Верньерахъ въ Геннегау, ум. 1829 г. въ Пасси близь Парижа), пожинавшаго лавры и на поприщѣ оперной композиціи.

**166. Какъ шло дальнѣйшее развитіе оперы послѣ Люлли, Александра Скарлатти и Генделя?**

Послѣ смерти Люлли (1687 г.) французская опера кое какъ влачила свое существованіе произведеніями Демарэ, Коласса, Кампра́ и Детуша, которымъ не удалось вытѣснить изъ репертуара сочиненій Люлли. Только въ лицѣ знаменитаго теоретика Жана Филиппа Рамо (род. 1683 г., ум. 1764 г.) у французовъ опять явился замѣчательный композиторъ, первая опера котораго „Hippolite et Aricie“ была дана въ 1733 г. Сказано и доказано, что Рамо слѣдовалъ направленію Люлли, обращалъ, какъ и онъ, главное вниманіе на драматическую выразительность и не поощрялъ виртуознаго пѣнія, достигшаго

между тѣмъ безмѣрнаго развитія. Во всякомъ случаѣ у Рамо больше мелодіи, нежели у Люлли, но колоратура встрѣчается у него очень рѣдко. Музыкальная живопись и копотливая погоня за смысломъ словъ въ рецитаціи у Рамо проявляется еще въ сильнѣйшей степени, нежели у Люлли. Но извѣстное вліяніе итальянцевъ на музыку Рамо несомнѣнно и въ началѣ было ему большой помѣхой у его соотечественниковъ, упрекавшихъ его въ желаніи итальянизовать французскую оперу. Впослѣдствіи его подобно Люлли превозносили какъ истинно національнаго композитора. Дѣло въ этомъ положеніи впрочемъ оставалось недолго, итальянцы снова завладѣли Парижемъ и на этотъ разъ посредствомъ комической оперы, opera buffa, созданной между тѣмъ Николо Логрошино (род. 1700 г. въ Неаполѣ, ум. 1763 г. тамъ же) и Джованни Баттиста Перголези (род. 1710 г. въ Неаполѣ, ум. 1736 г.) Труппа итальянскихъ буффонистовъ получила въ 1752 г. разрѣшеніе, давать представленія въ Парижѣ и такъ удачно дебютировала комическими операми Перголези „La serva padrona“ и „Il maestro di musica“, что весь Парижъ раздѣлился на два лагеря, буфонистовъ и антибуфонистовъ, т. е. защитниковъ національной оперы. Хотя итальянцы черезъ два года должны были покинуть Парижъ, но подъ вліяніемъ итальянской оперы buffa явилась французская комическая опера, оперетта, важнѣйшими представителями которой были Франсуа Андрей Даниканъ-Филидоръ (1726—1795), Пьеръ Александръ Монсиньи (1729—1817) и Андре Эрнстъ Модестъ Гретри (1741—1813). Замѣчательнѣйшими представителями итальянской оперы до Глюка, кромѣ названныхъ раньше, были нѣмецъ Іоганъ Адольфъ Гассе (род. 25 мая 1699 г. въ Бергедорфѣ близь Гамбурга, ум. въ концѣ декабря 1783 г. въ Венеціи), много лѣтъ (1734—1763) занимавшій мѣсто придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ, супругъ знаменитой пѣвицы Фаустины (Бордони), написавшій болѣе 100 оперъ,— Николо Антоніо Порпора (род. 1686 г. въ Неаполѣ, ум. 1766 г. тамъ же, учитель Гассе) Николо Іомелли долго былъ капельмейстеромъ въ Штутгардтѣ (1757—1789)

Доменико Террадельясъ (род. 1711 г. въ Барселонѣ, ум. 1751 г въ Римѣ), Пьетро Гульельми (род. 1727 г. въ Масса-Каррара, ум. 1804 въ Римѣ, одинъ изъ значительнѣйшихъ представителей оперы buffa), Антоніо Марія Гаспаро Саккини (род. 1734 г. близь Неаполя, ум. 1786 въ Парижѣ, композиторъ серьезныхъ оперъ), Томмазо Траэтта (род. 1727 близь Неаполя, ум. 1779 г. въ Венеціи) и Николо Пичини (род. 1728 г. близь Неаполя, ум. 1800 г. въ Пасси близь Парижа, соперникъ Глюка). Созданіе оперы buffa подѣйствовало несомнѣнно освѣжающимъ образомъ на итальянскую оперу. Сравнительно съ шаблонными операми на античные историческіе или миѳологическіе сюжеты, служившими въ сущности только поводомъ для вокальныхъ эволюцій primi uomini (кастротовъ) и prime donne, въ комической оперѣ выступала на сцену дѣйствительная жизнь; опера buffa необходимо должна была повліять на оперу seria посредствомъ ли введенія комическихъ фигуръ и эпизодовъ въ послѣднюю (opera semiseria), или посредствомъ перенесенія возникшихъ въ оперѣ buffa новыхъ формъ (драматическій ансамбль, финалъ, арія въ формѣ рондо и пр.) въ большую оперу. Сначала конечно это было еще мало замѣтно, т. е. опера seria и послѣ появленія опера buffa еще долгое время оставалась шаблоннымъ рядомъ длинныхъ арій Скарлаттіевской формы (съ Da capo), въ которыхъ вокальные виртуозы давали волю своимъ руладамъ и трелямъ; аріи эти связывались между собою болѣе или менѣе скудными речитативами; одни и тѣ-же композиторы писали попеременно то въ одномъ, то въ другомъ стилѣ (Гассе, Порпора), пока реформа Глюка, касавшаяся только оперы seria, не положила конецъ этому бездушному формализму.

Какъ передъ 1600 имитаціонныя хитросплетенія полифоннаго стиля нидерландцевъ, такъ теперь стереотипныя украшенія и чисто инструментальные пассажи Canto fiorito неаполитанскихъ оперныхъ композиторовъ, угождавшихъ кастратамъ, отодвигали совершенно на задній планъ смыслъ словъ въ пѣніи. Нужна была сильная реакція, чтобы столь высоко стоящій въ эстетическомъ

отношеніи жанръ оперы seria не подвергся совершенному паденію. Если еще Люлли, а потомъ Рамо имѣли ввиду подобныя цѣли, то нужно сказать, что, съ одной стороны они преслѣдовали ихъ съ недостаточной энергіей и силой, а съ другой, что они ихъ миновали, вдаваясб въ излишнія детали смысла слова и тѣмъ дѣлая невозможнымъ его воспроизведеніе въ широкихъ чертахъ. Чтобы найдти въ этомъ вѣрный путь, попасть въ надлежащую точку и не зайдти слишкомъ далеко, нуженъ былъ геній, котораго высокая цѣль не заставила бы забыть, что чисто музыкальный элементъ также имѣетъ свои требованія формы. Такимъ геніемъ оказался Кристофъ Виллибальдъ Глюкъ.

Глюкъ родился 2 іюля 1714 въ Вейденвангѣ близь Неймаркта въ Верхнемъ Пфальцѣ, гдѣ его отецъ былъ лѣсничимъ въ имѣніяхъ князя Лобковича. Когда ему исполнилось три года, отецъ его переселился въ Богемію; молодой Глюкъ получилъ свое первоначальное образованіе поэтому въ различныхъ городахъ Богеміи, напослѣдокъ въ Прагѣ; онъ сдѣлался хорошимъ віолончелистомъ и въ ранней еще молодости долженъ былъ зарабатывать для своего содержанія деньги уроками и игрой. Въ 1736 г. онъ отправился для дальнѣйшаго усовершенствованія въ Вѣну. Тамъ, въ домѣ князя Лобковича, патрона отца Глюка, его пѣніе услышалъ итальянскій князь Мельци и взялъ его съ собой въ Италію, именно въ Миланъ, гдѣ онъ ему доставилъ уроки Саммартини. Послѣ четырехлѣтняго обученія, Глюкъ выступилъ опернымъ композиторомъ, поставивъ въ 1741 г. „Artaserse (Миланъ), за которой вскорѣ послѣ давали „Ipermnestra“ и „Demetrio“ (Венеція 1742), „Demofonte“ (Миланъ 1742), „Artamene“ (Кремона 1743) „Siface“ (Миланъ 1743); Alessando nell' Indie“ (Туринъ 1744) и „Fedra“ (Миланъ 1744). Эти произведенія, такія же чисто итальянскія оперы, какія писали Саккини, Гульельми, Іомелли и Пиччини, скоро доставили ему извѣстность, такъ что въ 1745 г. онъ былъ уже приглашенъ въ Лондонъ, чтобы писать оперы для Геймаркетскаго театра; онъ поставилъ „La caduta dei Giganti“ (1746), повторилъ

„Artamene“, сдѣлалъ также опытъ поставить пастиккіо „Piramo e Tisbe“, составленное изъ лучшихъ арій его прежнихъ оперъ, но потерпѣлъ полнѣйшую неудачу. Путешествіе въ Лондонъ составляетъ поворотный пунктъ въ его композиторской дѣятельности; частію это было результатомъ собственныхъ размышленій, вызванныхъ паденіемъ его Pasticchio, частію слѣдствіемъ сильнаго впечатлѣнія, сдѣланнаго на него музыкой Генделя, а также Рамо, съ которой онъ познакомился въ это время въ Парижѣ, но во всякомъ случаѣ онъ вознамѣрился улучшить свой стиль въ сторону драматической выразительности и отвести на ряду съ музыкой болѣе высокое мѣсто поэзіи. Полное измѣненіе манеры сочиненія совершалось въ немъ съ чрезвычайной постепенностью, но оно проявляется уже въ ближайшей за тѣмъ его оперѣ „La Semiramide ricognosciuta“, написанной имъ въ 1748 г. для Вѣны, куда онъ отправился изъ Лондона и гдѣ съ 1754 по 1764 г. онъ былъ капельмейстеромъ придворной оперы. Въ 1749 г. онъ былъ приглашенъ въ Копенгагенъ для сочиненія оперы „Filide“. Затѣмъ слѣдовали „Telemacco“ (Римъ 1750 г.), „La clemenza di Tito“ (Неаполь 1751 г.), „L'eroe cinese“ (Вѣна 1755 г.); „Il trionfo di Camillo“ и „Antigono“ (Римъ 1755 г., гдѣ папа пожаловалъ ему орденъ Золотой шпоры, (съ того времени онъ именовался „кавалеръ фонъ Глюкъ Ritter von Gluck), „La Danza“ (1755 г. для придворныхъ празднествъ въ замкѣ Лаксенбургъ), „L'innocenza giustificato“ и „Il re pastore“ (Вѣна 1756 г.), „Tetide“ (тамъ же 1760 г.), „Don Juan“ (балетъ, тамъ же 1761 г.), „Il trionfo di Clelia“ (Болонья 1762 г.) и много новыхъ арій для возобновленій прежнихъ оперъ другихъ композиторовъ въ Вѣнѣ и Шёнбруннѣ. Въ это время Глюкъ написалъ для двора новую музыку на цѣлый рядъ текстовъ французскихъ комическихъ оперъ Фавара, Ансома, Седена, Данкура, познакомившись предварительно съ музыкой Дюни на тѣ-же тексты и получивъ расположеніе къ этому роду, пьесы эти были: Les amours champêtres (1755), „Le Chinois poli en France“, „Le déguisement pastorale“, „La fausse esclave“, „L'île de Merlin“, „L'ivrogne corrigé“,

„Le cadi dupé“, (1761), „On ne s'avise jamais de tout“ и „La rencontre imprevue“ („Меккскій пилигримъ“). 1762 годъ составляетъ начало втораго отдѣла жизни Глюка—годы странствій, исканій окончились, наступилъ періодъ мастерства—Глюкъ далъ міру своего „Орфея“ („Orfeo ed Euridice“ Вѣна). Въ этомъ году онъ нашелъ то, чего ему недоставало: либреттиста, понимавшаго одинаково съ нимъ недостатки итальянской оперы и замѣнившаго поэтическія сравненія и сентенціи дѣйствіемъ и страстностію сценъ. Этотъ либреттистъ былъ Кальцабиджи, áвторъ текстовъ „Орфея“, „Альцесты“ (Вѣна 1767 г.) и „Париса и Елены (тамъ же 1770 г.). Глюкъ ясно выразилъ свои взгляды въ предисловіяхъ къ партитурамъ „Альцесты“ и „Париса и Елены“. Впрочемъ въ тоже время онъ написалъ нѣсколько сочиненій на либретто Метастазіо, въ которыхъ его реформаторскія стремленія менѣе замѣтны („Ezio“ 1763, „Il Parnasso confuso“ 1765, „La corona“ 1765 и написанныя для Пармскаго двора въ 1769 г. интермедіи „Le feste d'Apollo“, „Bauci e Filemone“ и „Aristeo“). Въ 1772 г. Глюкъ познакомился съ состоявшимъ при французскомъ посольствѣ Бальи дю Роллэ, проникнувшагося его реформаторскими идеями и уговорившаго попробовать счастья въ Парижѣ; онъ передѣлалъ для него „Ифигенію“ (въ Авлидѣ) Расина въ оперное либретто и хлопоталъ объ исполненіи произведенія Глюка, вскорѣ оконченнаго. Однакоже для устраненія горячей оппозиціи этому предположенію понадобилось личное ходатайство королевы Маріи Антуанетты, бывшей ученицы Глюка. 60 лѣтній Глюкъ поспѣшилъ въ Парижъ для разучиванія оперы и 19 апрѣля 1774 г. состоялось ея первое представленіе. „Орфей“ и „Альцеста“ были также передѣланы для французской большой оперы съ немаловажными измѣненіями; наплывъ публики не только на представленія, но и на генеральныя репетиціи, впервые сдѣлавшіяся ей доступными, былъ неимовѣрный. Парижъ, какъ во время борьбы изъ за буффонистовъ, раздѣлился на два враждующіе лагеря. Почитатели музыки Люлли и Рамо стали на сторону Глюка, которому покровительствовалъ и дворъ;

приверженцы итальянской оперы превозносили Пиччини и устроили такъ, что либретто „Роланда" предложенное Глюку, было въ то же время безъ его вѣдома дано и Пиччини. Глюкъ между тѣмъ поставилъ двѣ небольшія французскія оперы „Осада Цитеры" и „L'arbre enchanté" (1775) и возвратился въ Вѣну, гдѣ принялся прежде всего за свою „Армиду". Когда ему стала извѣстна двойная игра съ „Роландомъ", то это его такъ огорчило, что онъ сжегъ свои наброски этой оперы и отказался отъ ея сочиненія. Борьба глюкистовъ (аббатъ Арно, Сюаръ и др.) и пиччинистовъ (Мармонтель, Лагарпъ, Жингенэ, Даламберъ) получила громкую извѣстность; съ обѣихъ сторонъ появилось множество брошюръ и газетныхъ статей. „Армидѣ" сначало не особенно посчастливилось (мартъ 1771 г.), за то „Ифигенія въ Тавридѣ" нанесла совершенное пораженіе пиччинистамъ (1779 г., либретто Гильяра); слабый успѣхъ послѣдней оперы Глюка „Эхо и Нарциссъ" не могъ уже повредить его славѣ. Маститый композиторъ, которому легкій припадокъ апоплексіи напомнилъ объ упадкѣ его силъ, возвратился въ 1780 г. въ Вѣну покрытый славою и спокойно провелъ тамъ остатокъ своихъ дней; новый апоплексическій ударъ прервалъ его жизнь (15 ноября 1787 г.). Кромѣ произведеній для сцены Глюкъ написалъ весьма немногое, а именно: шесть симфоній (прежней формы, т. е. увертюръ), восемь одъ Клопштока для одного голоса съ фортепьяно, „De profundis" для хора и оркестра и восьмой псаломъ a capella. Кантата „Страшный судъ" осталась неоконченой Заслуга Глюка относительно серьезной оперы заключается въ томъ, что онъ далъ ей гораздо большую глубину содержанія. Итальянская опера seria, не смотря на громкія имена и кажущуюся трагичность сюжетовъ, была невиннымъ маскарадомъ. Поэтическіе сюжеты искажались до неузнаваемости романической обработкой, а пріемъ композиціи былъ односторонне благопріятнымъ для пѣвческой виртуозности. Глюкъ энергически возсталъ противъ этого и, писавши въ теченіе двадцати лѣтъ въ итальянской манерѣ („Artaserse" 1741—„Orfeo" 1762), вызвалъ реакцію по-

добную той, какую имѣли въ виду флорентинскіе музыкальные драматики; онъ выступилъ въ защиту драмы противъ преобладанія чисто музыкальной стороны; мы не станемъ отрицать здороваго въ основѣ музыкальнаго принципа, давшаго большой аріи итальянской оперы именно такую, а не какую-либо другую форму. Въ ораторіи Генделя, гдѣ эта форма не можетъ служить помѣхой дѣйствію и является вполнѣ умѣстной съ ея широкими лирическими изліяніями, мы и теперь удивляемся ей, какъ совершеннѣйшему типу этой художественной формы. Если музыка предоставлена самой себѣ, то она невольно укладывается въ немногія постоянныя формы. Одинъ взглядъ на мощное развитіе нашей инструментальной музыки съ ея стереотипной, находящейся въ близкомъ сродствѣ съ аріей Da capo сонатной формой, послужитъ вполнѣ достаточнымъ подтвержденіемъ сказаннаго. Но справедливо также, что такая стереотипность формы не соотвѣтствуетъ требованіямъ драмы. Уклоненіе Глюка отъ вѣчнаго повторенія одной формы аріи находитъ въ этомъ полное оправданіе, но въ тоже время безъ сомнѣнія оно подрѣзывало свободу музыкальнаго развитія. Глюкъ самъ говорилъ съ полнымъ сознаніемъ „принимаясь за сочиненія, я стараюсь забыть о томъ, что я музыкантъ“. Это поразительно напоминаетъ благородное пренебреженіе Каччини къ пѣнію. Своеобразная противуположность итальянцамъ Люлли и Рамо несомнѣнно имѣетъ нѣчто родственное со стремленіями Глюка и то обстоятельство, что Глюкъ именно въ Парижѣ провелъ свою реформу, совсѣмъ не было случайнымъ. Паѳосъ Люлли въ особенности заключаетъ въ себѣ нѣчто близкое къ Глюку. Въ новѣйшее время какъ извѣстно Рихардъ Вагнеръ стоялъ на такой же точкѣ зрѣнія и сознательно примкнулъ къ Глюку. Поучительно прослѣдить развитіе речитатива отъ безсодержательной псалмодіи флорентинцевъ черезъ подвижный, но безцвѣтный Secco неаполитанцевъ, до полнаго выраженія и богато акомпанированнаго речитатива Глюка, и наконецъ до несравненной мелодической декламаціи Вагнера, построенной на оркестровомъ акомпаниментѣ,

состоящемъ изъ интереснаго сплетенія мотивовъ. Конечно въ этомъ движеніи не было большихъ скачковъ, ибо речитативъ Глюка имѣлъ своими предшественниками речитативы Монтеверде, а въ особенности Рамо и Пёрселла, переходъ же къ Вагнеру совершился черезъ посредство нѣмецкихъ оперныхъ композиторовъ Вебера, Шпора и Маршнера.

Комическая опера, перешедшая изъ Италіи въ Парижъ и водворившаяся тамъ сначала при посредствѣ самихъ итальянцевъ, а потомъ преемниковъ ихъ Дюни, Гретри, Монсиньи и пр., скоро нашла и въ Германіи благодарную для себя почву; но итальянцы въ этомъ не участвовали и комическая опера развилась въ Германіи совершенно самостоятельно. Первымъ нѣмецкимъ композиторомъ въ этомъ родѣ былъ лейпцигскій канторъ и капельмейстеръ Гевандгауза Іоганъ Адамъ Гиллеръ (род. 1728, ум. 1804). Его „Lottchen am Hofe", Die Liebe auf dem Lande", „Lisuart und Dariolette" были въ свое время очень любимы. Впервые онъ выступилъ въ 1765 съ опереткой „Die verwandelten Weiber". Гиллеръ держался правила давать своимъ дѣйствующимъ лицамъ изъ народа только простыя пѣсни, а знатнымъ — аріи. Пѣсни въ его оперетках (Singspielen) имѣли вполнѣ народный характеръ и пріобрѣли большую популярность.

Въ 60-хъ годахъ оперетка до того уже распространилась въ Германіи, что вызвала жалобы Рамлера на то, что она вытѣснила со сцены всѣ трагедіи и правильныя комедіи. Въ 1778 императоръ Іосифъ II учредилъ для нея въ Вѣнѣ особый національный театръ, на которомъ впрочемъ давались также итальянскія и французскія комическія оперы. Въ 1786 на этой сценѣ дана въ первый разъ, сдѣлавшаяся впослѣдствіи очень любимой; оперетка „Докторъ и аптекарь" Карла Дитерсъ фонъ Диттерсдорфа (1739 1797), за которой вскорѣ послѣдовали и другія того же автора. Между вѣнскими опереточными композиторами нужно еще назвать Іог. Шенка, „Деревенскій цирюльникъ" котораго не забытъ и по сіе время, и Вейгля, „Швейцарское семейство" котораго также еще дается. Высшей степени своего

совершенства нѣмецкая комическая опера достигла у Моцарта.

**167. Въ чемъ заключается историческое значеніе Моцарта?**

Прежде и рѣзче всего нужно отмѣтить, что Моцартъ былъ одной изъ крупнѣйшихъ музыкальныхъ натуръ, какія вообще когда-либо появлялись въ мірѣ. У него скорѣе нежели у кого-либо другаго музыкальное творчество было внутренней потребностью; онъ писалъ потому, что долженъ былъ писать, и писалъ, какъ долженъ былъ писать. Чистая естественность, чуждая рефлексіи непосредственность изобрѣтенія были ему по крайней-мѣрѣ столь же свойственны какъ и Гайдну, котораго онъ превосходилъ большимъ благородствомъ чувства и болѣе высокимъ настроеніемъ духа. Гайднъ былъ дитя народа, выросъ вдали отъ отческаго крова и несчастливо женился. Моцартъ былъ сыномъ высокообразованнаго музыканта и пользовался неоцѣненнымъ преимуществомъ истинно нѣмецкой семейной жизни, какъ мы сейчасъ увидимъ. Что касается инструментальной музыки, то въ ней Гайднъ своими почти безчисленными сочиненіями первый окончательно установилъ значеніе для абсолютной музыки яснаго тематическаго расчлененія. Широкое развитіе средней части въ первомъ allegro симфоніи, такъ называемой разработки, основанной исключительно на мотивномъ содержаніи первыхъ двухъ темъ, есть созданіе Гайдна, въ его позднѣйшихъ симфоніяхъ особенно видна его техника въ этомъ отношеніи. Моцартъ и Бетховенъ, какъ инструментальные композиторы, суть наслѣдники Гайдна. Если Бетховенъ многому далъ болѣе широкіе размѣры, если его концепціи въ общемъ болѣе значительны, если онъ гармонически богаче, смѣлѣе, короче если онъ превосходитъ Гайдна, то это есть слѣдствіе большей мощи его генія и болѣе сосредоточенной, вдумчивой натуры; не должно однако забывать, что онъ уже стоялъ на плечахъ Гайдна и Моцарта. Во всемъ существѣ Гайдна есть что то веселое, даже склонное къ остроумнымъ и насмѣшливымъ выходкамъ и потому юморъ, которымъ брызжутъ его со-

чиненія, есть отраженіе его собственнаго я. Между тѣмъ какъ Бетховенъ, въ нѣкоторыхъ изъ послѣднихъ своихъ твореній, нарушаетъ простоту формы, съ тѣмъ чтобы расширить ее и сдѣлать способной къ воспріятію идей высшаго порядка, Гайднъ не можетъ нарадоваться только что созданнымъ формамъ и постоянно наполняетъ ихъ новымъ содержаніемъ. Умершій въ молодости Моцартъ, какъ инструментальный композиторъ въ сущности не превосходитъ Гайдна, кромѣ того они были съ Гайдномъ столь родственными натурами, что часто кажутся очень сходными между собой. Гайднъ есть предшественникъ Моцарта, заимствовавшаго у него формы инструментальныхъ сочиненій, но въ то-же время Гайднъ пережилъ Моцарта на цѣлые 18 лѣтъ; т.-е. на половину всей жизни Моцарта, хотя, какъ мы видѣли, послѣдніе шесть лѣтъ жизни Гайднъ провелъ больнымъ человѣкомъ. Значеніе Моцарта для прогресса искусства относится къ области оперы, особенно комической, достигшей у него такого разцвѣта, какой до него и не грезился никому. Если въ его инструментальныхъ сочиненіяхъ, особенно въ увертюрахъ, симфоніяхъ и сонатахъ встрѣчается многое, превосходящее Гайдна красотой мелодіи, тонкостью и остроуміемъ изобрѣтенія, тщательностію работы, то все же сравнительно съ Гайдномъ онъ былъ только продолжателемъ развитія формъ инструментальной музыки. Вспомнимъ однако, что Жоскинъ, Лассо, Палестрина, Бахъ, Гендель, считаются великими не потому, что они создали новыя формы, но скорѣе за то, что они существовавшимъ до нихъ дали болѣе высокое значеніе, возвысивъ ихъ внутреннее содержаніе, припомнивъ это, мы поймемъ, что Моцартъ и Бетховенъ отнюдь не нуждались въ изобрѣтеніи новыхъ художественныхъ формъ для проявленія всей своей высоты.

Вольфангъ Амедей Моцартъ родился 27 января 1756 въ Зальцбургѣ и умеръ 5 декабря 1791 въ Вѣнѣ всего на 36-мъ году жизни. Отецъ его, Леопольдъ Моцартъ (род. 1719, ум. 1787), сынъ переплетчика въ Аугсбургѣ, съ трудомъ выбился изъ своего незавиднаго положенія; впрочемъ онъ сначала не предполагалъ посвятить себя

музыкѣ и занимался юриспруденціей, а средства къ жизни добывалъ уроками музыки. Но вѣроятно онъ съ раннихъ лѣтъ зналъ ее основательно, потому что въ 1743 онъ сдѣлался придворнымъ музыкантомъ архіепископа Сигизмунда въ Зальцбургѣ и дослужился впослѣдствіи до придворнаго композитора, концертмейстера и 1762 вицекапельмейстера. Въ Зальцбургъ его привели занятія юриспруденціей, а недостатокъ средствъ къ жизни принудилъ его взять мѣсто камердинера у каноника графа Турна, и черезъ него конечно онъ попалъ въ капеллу. Леопольдъ Моцартъ самъ былъ плодовитымъ и извѣстнымъ композиторомъ, написалъ много церковной музыки, симфоній, серенадъ, концертовъ, дивертисментовъ, 12 ораторій; кромѣ того у него были оперы, пантомимы и случайныя пьесы всякаго рода. „Стиль его старомоденъ, но основателенъ и полонъ контрапунктической проницательности. Его церковныя сочиненія лучше камерныхъ“ (Шубартъ). Дѣйствительно большую извѣстность онъ получилъ посредствомъ выпущеннаго въ самый годъ рожденія его знаменитаго сына сочиненія „Versuch einer gründlichen Violinschule“. Она вмѣстѣ со школой Джеминіани (1740), долгое время была самымъ уважаемымъ руководствомъ къ скрипичной игрѣ, распространеннымъ во множествѣ изданій и переводовъ. Леопольдъ былъ человѣкомъ практическаго ума и серьезной энергіи. При этомъ у него была рѣшительная наклонность къ критикѣ, насмѣшкѣ и сарказму. Тяжелыя обстоятельства, изъ которыхъ онъ съ трудомъ выбивался при низменной обстановкѣ и окружавшей его средѣ, внушили ему въ качествѣ результата практическаго опыта убѣжденіе, что корыстолюбіе и эгоизмъ суть единственныя качества, на которыя можно разсчитывать у ближнихъ. Относительно своего неопытнаго, безгранично довѣрчиваго, неразсчетливаго сына, онъ впослѣдствіи выступаетъ необходимымъ совѣтникомъ въ практическихъ вещахъ, но часто, конечно, безъ желаемаго успѣха. Образованіе и природный умъ поставили Леопольда Моцарта выше окружавшей его въ Зальцбургѣ среды, такъ что онъ находился въ положеніи почти изолированномъ, хотя какъ учитель онъ

былъ очень любимъ и уважаемъ. Поэтому онъ почти исключительно, и съ большой любовью и самоотверженностію посвятилъ себя воспитанію своихъ дѣтей; доказательствомъ можетъ служить то обстоятельство, что съ тѣхъ поръ какъ его сынъ выступилъ на композиторское поприще, онъ самъ пересталъ сочинять, чтобы не вступать въ соперничество съ сыномъ. Въ 1747 г. онъ женился на Аннѣ Маріи Пертль, уроженкѣ Зальцбурга. Зальцбургцы по свидѣтельству Шубарта (Aesthetik der Tonkunst, стр. 158) имѣли склонность къ низменному комизму. „Ихъ пѣсни такъ потѣшны и забавны, что ихъ нельзя слушать безъ смѣха. Грубая иронія въ нихъ вездѣ сквозитъ, а мелодіи большею частію превосходны и замѣчательно красивы“. Эта наклонность къ шутливости проявлялась также у жены Леопольда Моцарта и перешла отъ нея къ сыну. Леопольдъ Моцартъ и его жена были вѣроятно одной изъ красивѣйшихъ супружескихъ паръ въ Зальцбургѣ. Изъ семи дѣтей пятеро у нихъ умерли, не достигнувъ годоваго возраста, и въ живыхъ осталось только двое: дочь Марія Анна, которую прозвали Наннерль, род. 1751 г. и нашъ Вольфгангъ. Послѣдній, бывшій на пять лѣтъ моложе сестры, питалъ къ ней сердечную привязанность; она имѣла большія музыкальныя способности и вмѣстѣ съ Вольфгангомъ выступала піанисткой въ артистическихъ поѣздкахъ дѣтскихъ лѣтъ. Въ 1774 г. она вышла замужъ за барона фонъ Бертгольда и умерла въ глубокой старости въ 1829 г., потерявъ зрѣніе за девять лѣтъ до смерти.

Въ 1762 г., когда Наннерль было одинадцать, а Вольфгангу шесть лѣтъ, они такъ далеко подвинулись въ музыкѣ, что Леопольдъ Моцартъ рѣшился предпринять съ ними артистическое путешествіе и отправился сначала въ январѣ въ Мюнхенъ, а въ сентябрѣ въ Вѣну. Вольфгангъ дѣйствительно былъ удивительнымъ ребенкомъ и отличался отъ большинства изъ нихъ тѣмъ, что изъ него вышло дѣйствительно нѣчто необыкновенное; но онъ раздѣлялъ также ихъ недолговѣчность. Нѣтъ надобности распространяться о томъ, какъ онъ въ монастырѣ Ипсъ возбудилъ удивленіе монаховъ игрой на

органѣ, какъ привѣтливо былъ встрѣченъ при дворѣ въ Вѣнѣ и подружился съ маленькими принцессами, особенно съ Маріей Антуанеттой, на которой обѣщалъ жениться — какъ онъ игралъ на закрытой клавіатурѣ и т. п. Едва ли найдется другой выдающійся художникъ, о юности котораго сохранилось бы столько подробностей, какъ о Моцартѣ. Нужно прибавить еще, что на различныхъ языкахъ было напечатано множество стихотвореній въ честь ребенка-Моцарта.

Успѣхъ этого перваго путешествія побудилъ Леопольда Моцарта въ слѣдующемъ году предпринять другое, большаго размѣра, а именно, отправиться въ Парижъ. Остановки на пути дѣлались при княжескихъ дворахъ, потому что въ городахъ тогда еще не существовало собственно музыкальной публики. Резиденціи и увеселительные замки курфюрста Баварскаго въ Нимфенбургѣ, герцога Виртембергскаго въ Лудвигсбургѣ, курфюрста Пфальцскаго въ Швецингенѣ были первыми сценами его подвиговъ. Въ Майнцѣ и Франкфуртѣ они дали нѣсколько публичныхъ концертовъ съ необыкновеннымъ успѣхомъ. За тѣмъ слѣдовали концерты въ Кобленцѣ у курфюрста Трирскаго и въ Ахенѣ у принцессы Амаліи Прусской, сестры Фридриха Великаго, которой очень хотѣлось зазвать дѣтей въ Берлинъ; Леопольдъ Моцартъ на это не согласился главнымъ образомъ потому, что онъ былъ невысокаго мнѣнія о средствахъ принцессы, а деньгамъ онъ придавалъ большую цѣну. Въ Брюсселѣ дѣти играли еще у принца Карла Лотарингскаго, намѣстника австрійскихъ Нидерландовъ и наконецъ прибыли въ Парижъ 18 ноября. Они поселились у баварскаго посланника графа Эйка, зятя Зальцбургскаго оберкаммергера графа Арко. Успѣхъ ихъ былъ подготовленъ извѣстнымъ барономъ Мельхіоромъ Гриммомъ. Сперва они должны были конечно играть у маркизы Помпадуръ и встрѣтили у нея, и у короля съ королевой самый радушный пріемъ. Въ видѣ особаго исключенія имъ было дозволено дать два большихъ публичныхъ концерта въ залѣ г. Феликса, богатаго частнаго человѣка. Въ Парижѣ также были изданы первыя сочиненія Моцарта: Четыре скрипичныхъ

сонаты, двѣ изъ которыхъ были посвящены принцессѣ Викторіи, а двѣ графини Тессэ, штатсдамѣ наслѣдницы престола. Въ заглавіи стояло *Par I. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans*.

Сестра Вольфганга возбуждала изумленіе виртуозностью своей игры, что же касается самого Вольфганга, то хотя онъ уже отлично игралъ на фортепьяно, органѣ и скрипкѣ, въ немъ главное вниманіе было обращено однако, не на виртуозный, а на его удивительный музыкальный талантъ. Леопольдъ Моцартъ писалъ тогда: „Достаточно сказать, что моя дѣвочка одна изъ лучшихъ піанистокъ въ Европѣ, хотя ей всего 12 лѣтъ, а высокомощный г. Вольфгангъ, будучи всего восьми лѣтъ, знаетъ все, что можно требовать отъ сорокалѣтняго". Его свобода въ импровизаціяхъ всякаго рода, трудныхъ транспозиціяхъ въ другіе тоны и т. п. представляла дѣйствительно непонятное явленіе.

Изъ Парижа семейство Моцартъ отправилось въ Лондонъ и С. Джемсъ. Король Георгъ III и королева Софія Шарлотта сами были очень музыкальны; учителемъ и капельмейстеромъ королевы былъ Іоганъ Христіанъ Бахъ, младшій сынъ Себ. Баха, тамъ называемый англійскій или „галантный" Бахъ, очень популярный, но не отличавшійся глубиною композиторъ, заставлявшій Вольфганга продѣлывать всевозможные кунстштюки. Въ Англіи Моцартъ написалъ шесть скрипичныхъ сонатъ, посвященныхъ королевѣ, сверхъ того въ концертахъ, которые они давали, неоднократно исполнялись небольшія оркестровыя симфоніи его сочиненія. Отецъ Моцарта былъ строгимъ католикомъ; въ письмахъ своихъ онъ говоритъ, что они получили бы еще больше, если бы онъ не отклонялъ нѣкоторыхъ предложеній изъ религіозныхъ соображеній -- вѣроятно церковныхъ концертовъ. Изъ Лондона по приглашенію принцессы Нассау-Вейльбургской они отправились въ Гагу. Вольфгангъ опасно заболѣлъ въ Лиллѣ и пролежалъ четыре недѣли, а въ Гагѣ сперва заболѣла Марія Анна, а потомъ опять Вольфгангъ, и оба очень опасно, они пролежали оба около четырехъ мѣсяцевъ, такъ что Моцартъ — отецъ

едва не потерялъ присутствія духа. Однако они оба выздоровѣли и Вольфгангъ, оправляясь отъ болѣзни, написалъ шесть скрипичныхъ сонатъ для принцессы Вейльбургской. На возвратномъ пути они еще разъ посѣтили Парижъ, гдѣ баронъ Гриммъ былъ удивленъ успѣхами Вольфганга, потомъ Дижонъ, Бернъ, Цюрихъ, Донауешингенъ, Ульмъ, Мюнхенъ и наконецъ, послѣ трехлѣтняго отсутствія возвратились опять въ Зальцбургъ.

Семейство Моцартъ слѣдующій годъ прожило въ Зальцбургѣ и Вольфгангъ серьезно работалъ все время подъ руководствомъ отца. Леопольдъ Моцартъ по какому-то случаю не потерялъ своего мѣста, не смотря на долговременное отсутствіе, хотя въ проискахъ желавшихъ занять его недостатка не было. Въ концѣ 1767 г. все семейство, вмѣстѣ съ матерью, отправилось въ Вѣну, гдѣ предполагалась свадьба эрцгерцогини Маріи Жозефы съ королемъ Фердинандомъ Неаполитанскимъ. Но въ Вѣнѣ открылась оспа, принцесса умерла, а Моцарты поспѣшили уѣхать въ Ольмюцъ, гдѣ дѣти все-таки оба заболѣли оспой После выздоровленія и возвращенія въ Вѣну, они были очень хорошо приняты императоромъ и императрицей, очень подробно распрашивавшей мать Моцарта о болѣзни дѣтей и путешествіи. Но дѣло этимъ и ограничилось. Дать концертъ не представлялось случая. Играть къ двору ихъ не приглашали; императоръ Іосифъ, будучи разсчетливымъ, хотѣлъ подать въ этомъ хорошій примѣръ, слѣдовать которому, т. е не устроивать никакихъ блестящихъ собраній, считалось принадлежностью хорошаго тона. Къ этому присоединились интриги всякаго рода завистниковъ изъ среды музыкантовъ противъ Вольфганга. Уже въ Зальцбургѣ относительно маленькаго Моцарта явились подозрѣнія, что настоящимъ авторомъ его сочиненій былъ его отецъ, и что все было лишь хорошо разыгрываемой комедіей; архіепископъ заперъ Вольфганга на нѣсколько дней у себя и задалъ ему написать ораторію на данный ему текстъ; только успѣшный исходъ этого опыта убѣдилъ его въ неосновательности клеветы. Подобнымъ же образомъ обвиняли Моцарта въ Вѣнѣ и нужно было нѣ-

сколько разъ прибѣгать къ чрезвычайнымъ средствамъ, чтобы опровергнуть клевету. Наконецъ казалось звѣзда Вольфганга взошла, самъ императоръ заказалъ мальчику написать оперу. Директоръ театра Афлиджьо выразилъ готовность ее поставить, а Леопольдъ Моцартъ, какъ человѣкъ практическій, постарался расположить въ свою пользу пѣвцовъ и пѣвицъ. Вольфгангъ остановился на либретто комической оперы „La finta semplice" Котеллини. Скоро опера въ 558 страницъ партитуры была готова. Но тутъ то и начались интриги. Музыка будто бы была плоха, слова по незнанію Вольфгангомъ итальянскаго языка будто бы имѣли неправильныя ударенія; даже заявленія Гассэ и Метастазіо, что изъ 30 дававшихся въ Вѣнѣ оперъ ни одна не могла сравниться съ Моцартовской, мало помогли дѣлу. Стали утверждать, что ее написалъ Леопольдъ Моцартъ и Вольфгангу для доказательства своего умѣнья сочинять пришлось нѣсколько разъ въ большомъ обществѣ сразу импровизовать музыку на данныя ему тутъ же слова. Наконецъ случилось самое дурное: пѣвцы и пѣвицы начали сомнѣваться въ успѣхѣ оперы, оркестръ не хотѣлъ играть подъ управленіемъ мальчика и самъ Афлиджіо поддался общему настроенію. Онъ сталъ все дальше и дальше откладывать постановку оперы, а жалоба на него Леопольда Моцарта осталась безъ послѣдствій. Такъ прошло $^3/_4$ года дорого стоившей жизни въ Вѣнѣ безъ всякихъ почти доходовъ, между тѣмъ какъ присылка жалованья изъ Зальцбурга была прекращена. Постановка не состоялась, а исполненіе маленькаго водевиля „Bastien et Bastienne" въ частномъ кружкѣ семейства Месмеръ (не знаменитаго магнетизера) не могло служить замѣной; за то отецъ и сынъ имѣли то удовлетвореніе, что при освященіи новой церкви Вольфгангъ съ дирижерской палочкой въ рукѣ управлялъ исполненіемъ написанной по заказу самого императора торжественной мессы; это было 7 декабря 1768 г., т. е. когда ему было 12 лѣтъ.

Императоръ не могъ добиться исполненія оперы Моцарта, потому что Афлиджіо былъ независимымъ отъ императора содержателемъ театра. Императорское се-

мейство впрочемъ имѣло даровой входъ. Это также входило въ систему бережливости Іосифа II.

Не взирая на свой 12-ти лѣтній возрастъ, Вольфгангъ по возвращеніи въ Зальцбургъ былъ назначенъ архіепископскимъ концертмейстеромъ. Но пребываніе въ Зальцбургѣ было непродолжительно. Леопольдъ Моцартъ и на послѣднюю поѣздку въ Вѣну, смотрѣлъ какъ на подготовку къ поѣздкѣ въ Италію, онъ надѣялся, что „Finta semplice" проложитъ туда имъ дорогу; хотя надежда эта не исполнилась, но онъ все таки не отказался отъ предположеннаго плана и привелъ его въ исполненіе въ декабрѣ 1769 г. Въ Италіи съ первыхъ же концертовъ сказалась воспріимчивость южанъ; наплывъ публики былъ огромный, успѣхъ доходилъ до энтузіазма. На одномъ органномъ концертѣ въ Веронѣ церковь была до того полна, что Моцарту пришлось пробираться къ органу черезъ монастырь. Сохранилась программа одного концерта въ Мантуѣ, состоящая главнымъ образомъ изъ сочиненій и импровизацій самого Моцарта, и служащая доказательствомъ, что онъ выступалъ не столько въ качествѣ виртуоза, сколько композитора.

Вольфганга экзаменовали въ Миланѣ Саммартини, учитель Глюка, а въ Болоньѣ знаменитый теоретикъ и историкъ музыки падре Мартини (1706 — 1784) и оба дали самые выгодные отзывы о мальчикѣ, но въ особенный восторгъ не приходили, что въ Мартини въ особенности объясняется его односторонней приверженностію къ строгому контрапункту. Во Флоренціи Вольфгангъ игралъ при дворѣ и опять самымъ блестящимъ образомъ выдержалъ испытаніе, которому его подвергъ маркизъ Линьивиль. Знаменитый скрипачъ Нардини акомпанировалъ ему. Моцартъ искренно подружился съ талантливымъ молодымъ англійскимъ скрипачемъ, ученикомъ Нардини, Томасомъ Линлеемъ, мальчики разстались со слезами. Черезъ шесть лѣтъ Линлей утонулъ при поѣздкѣ водою и такимъ образомъ возлагавшіяся на него большія надежды не сбылись. Въ Римѣ, какъ извѣстно, Моцартъ записалъ по слуху знаменитое „Miserere" Аллегри. Брать какую либо партію этого сочиненія изъ Сикстинской

капеллы или списывать было запрещено подъ страхомъ отлученія отъ церкви; о подвигѣ Моцарта узнали въ Римѣ и одинъ пѣвецъ заставилъ Моцарта въ обществѣ сыграть „Miserere“, при чемъ всѣ были поражены изумительной точностью воспроизведенія.

Хотя въ Неаполѣ Моцартъ и не игралъ при дворѣ, ибо король музыкой не интересовался, но былъ принятъ съ восторгомъ и далъ большой концертъ. Когда Моцартъ возвратился въ Римъ, папа пожаловалъ ему орденъ Золотой Шпоры, данный также Глюку. Въ слѣдующіе за тѣмъ года онъ подписывался „Cavaliere A. M.“. Въ Болоньѣ послѣ экзамена его избрали членомъ Accademia filarmonica. Послѣ того Моцартъ отправился въ Миланъ и пробылъ тамъ довольно долго, потому что въ первое свое пребываніе онъ получилъ такъ называемую „Scrittura“ т. е. заказъ написать оперу для ближайшаго сезона. Онъ написалъ „Mitridate re di Ponto“. Опера, послѣ нѣкоторыхъ неизбѣжныхъ интригъ, была исполнена на Рождествѣ 1770 г. и была дана 20 разъ сряду съ постоянно возроставшимъ успѣхомъ. Первое итальянское путешествіе закончилось концертами въ Венеціи и Падуѣ, гдѣ Моцартъ познакомился со знаменитымъ теоретикомъ и учителемъ аббата Фоглера, Валлотисомъ (Тартини умеръ за годъ передъ тѣмъ). Въ концѣ марта 1771 г. Моцартъ возвратился въ Зальцбургъ.

Моцартъ, вслѣдствіе успѣха своего „Митридата“ въ Миланѣ, получилъ по возвращеніи новый заказъ на оперу для карнавала 1773 г. Но онъ еще раньше опять побывалъ въ Миланѣ осенью 1771 г. по случаю празднествъ бракосочетанія Эрцгерцога Фердинанда съ принцессой Беатриче Моденской. Сочиненіе оперы на этотъ случай было поручено Гассе, написавшему „Ruggiero“ на либретто Метастазіо. Моцарту императрицей Маріей Терезіей была заказана театральная серенада; онъ выбралъ либретто аббата Марини „Ascanio in Alba“. Леопольдъ Моцартъ пишетъ „мнѣ жаль, но серенада Вольфганга такъ забила оперу Гассе, что я и описать не могу“. Говорятъ что Гассе воскликнулъ: „Мальчикъ заставитъ забыть всѣхъ насъ“: Гассе былъ не завистливъ и чес-

тенъ, мы уже знаемъ какъ онъ хвалилъ въ Вѣнѣ „Finta semplice“ Моцарта.

Архіепископъ Сигизмундъ умеръ передъ возвращеніемъ Моцарта въ Зальцбургъ и преемникомъ его сдѣлался Іеронимъ Графъ Коллоредо, неблаговолившій къ музыкѣ и снискавшій себѣ печальную извѣстность своимъ обращеніемъ съ Моцартомъ. Къ празднику его въѣзда Моцартъ сочинилъ оперу „Il sogno di Scipione“ Метастазіо. Осенью 1772 г. отецъ и сынъ опять отправились въ Миланъ, гдѣ нужно было написать обѣщанную оперу. Оперы тогда писались на пѣвцовъ и съ ихъ одобренія. Композитору слѣдовательно необходимо было быть самому на мѣстѣ приблизительно на столько времени, сколько требовалось для написанія оперы, такъ какъ пѣвцы принимали или отвергали аріи совершенно по своему усмотрѣнію. Пѣвецъ былъ въ оперѣ все. Новое произведеніе называлось „Lucio Silla“, либретто миланца Гамара. Успѣхъ былъ такъ же великъ, какъ и успѣхъ „Митридата“. „Силла“ была послѣдней оперой написанной для Италіи. Слѣдующую за тѣмъ „La finta giardiniera“ Моцартъ написалъ для Мюнхена, гдѣ она была исполнена въ январѣ 1775 г. При этомъ исполненіи присутствовала и сестра его Маріанна. Кромѣ оперы Моцартъ исполнилъ въ Мюнхенѣ нѣсколько мессъ и литанію, съигралъ фортепіанный концертъ своего сочиненія, а также нѣсколько сонатъ и варьяцій. Прошелъ было слухъ, что Моцартъ получилъ мѣсто въ Мюнхенѣ, но какъ можетъ быть ему ни хотѣлось этого, благодаря отнюдь непріятнымъ отношеніямъ къ новому архіепископу, слухъ все таки оказался не имѣющимъ основанія. Въ слѣдующемъ году Моцартъ написалъ для Зальцбурга оперу „Il re pastore“ на либретто Метастазіо. Поводомъ къ тому были празднества въ честь пребыванья эрцгерцога Максимиліана.

Положеніе Моцартовъ отца и сына въ Зальцбургѣ отнюдь не было пріятно; о капеллѣ не особенно заботились и музыка не возбуждала большаго вниманія, къ тому же новый архіепископъ на всѣ лучшія мѣста пригласилъ итальянцевъ, ибо тогда это служило признакомъ хорошаго тона при дворахъ, и между итальян-

цами и нѣмцами происходили вѣчныя пререканія. Вольфгангъ получалъ въ качествѣ концертмейстера только 150 гульденовъ годоваго содержанія и архіепископъ постоянно обращался съ нимъ дурно, говорилъ ему, что онъ не понимаетъ искусства и плохо исполняетъ свое дѣло. Однако всѣ старанія Леопольда Моцарта доставить своему сыну другое мѣсто остались тщетными. По этому, для улучшенія матеріальнаго положенія и для полученія какого нибудь хорошаго положенія гдѣ-нибудь, пришлось думать о новомъ артистическомъ путешествіи. Архіепископъ на-отрѣзъ отказалъ въ отпускѣ; онъ находилъ невозможнымъ допустить подобное странствіе за подаяніемъ. Тогда мѣра терпѣнія Вольфганга переполнилась и онъ подалъ просьбу объ отставкѣ, которую и получилъ въ самой немилостивой формѣ. Отецъ остался на своемъ мѣстѣ. Вольфгангъ съ матерью своей отправился въ новое большое путешествіе, а отцу пришлось занять денегъ на необходимыя издержки для путешествія въ экипажѣ и на лошадяхъ, потому что прежнія сбереженія были всѣ истрачены.

Первое разочарованіе Вольфгангъ испыталъ въ Мюнхенѣ; у курфюрста, за него не было ходатайства, а добрые друзья только протянули время надеждами на будущее. Черезъ четыре недѣли они отправились изъ Мюнхена въ Аугсбургъ, родину фамиліи Моцартовъ, гдѣ ихъ пріютилъ переплетчикъ Моцартъ, братъ Леопольда. Концертъ съ плохимъ сборомъ былъ единственнымъ слѣдствіемъ этого пребыванія въ Аугсбургѣ.

Дольше была остановка въ Мангеймѣ, гдѣ, какъ мы видѣли, музыка, особенно инструментальная, процвѣтала подъ дирекціей Гольцбауэра, при которомъ концертмейстерами были Стамицъ и Каннабихъ. Понятно, что Моцартъ чувствовалъ себя въ этомъ городѣ хорошо, къ тому же въ мангеймскихъ музыкантахъ онъ нашелъ любезныхъ людей, а частію даже хорошихъ друзей. Однако этимъ дѣло и ограничилось. Курфюрстъ водилъ его мѣсяцъ за мѣсяцемъ и въ концѣ концовъ не далъ мѣста. Нѣсколько фортепіанныхъ уроковъ, а также изданіе одной композиціи, были единственной прибылью, такъ что Моцартъ жилъ

на счетъ отца и дѣлалъ долги. Съ аббатомъ Фоглеромъ, въ особенности славившимся въ качествѣ органиста, они не сошлись.

Между тѣмъ Іосифъ II основалъ въ Вѣнѣ нѣмецкую національную оперу для Singspiel'ей и опереттъ, и Моцартъ надѣялся получить тамъ занятіе; но и это ожиданіе не сбылось. Въ свою очередь Моцартъ не принялъ довольно опредѣленно предложеннаго ему мѣста органиста при Страсбургскомъ соборѣ. Между тѣмъ Моцартъ влюбился въ красивую и талантливую Алоизію Веберъ, дочь театральнаго суфлера и переписчика Вебера, и понадобилось скорое вмѣшательство отца, Леопольда, чтобы Моцартъ съ матерью продолжали свой путь въ Парижъ, иначе Моцартъ готовъ былъ остаться на всю жизнь прикованнымъ къ молодой пѣвицѣ. Въ Парижѣ успѣхъ былъ тоже не великъ; впрочемъ одна симфонія его сочиненія была исполнена въ Concerts spirituels и очень понравилась, но до сочиненія оперы дѣло не дошло. Пребываніе въ Парижѣ окончилось плачевно, когда въ 1778 мать Моцарта, бывшая съ нимъ въ Парижѣ, умерла послѣ кратковременной болѣзни. Въ это время умеръ зальцбургскій капельмейстеръ Лолли и архіепископъ самъ сдѣлалъ первый шагъ къ примиренію. Со стѣсненнымъ сердцемъ Моцартъ опять занялъ свое мѣсто концертмейстера. Вскорѣ потомъ онъ получилъ заказъ написать для Мюнхена новую оперу. Это былъ „Idomeneo“ составляющій переходъ къ его классическому періоду. Въ январѣ 1781 состоялось первое представленіе. Въ томъ же году Моцартъ переселился въ Вѣну по приказу своего господина, архіепископа, жившаго тогда въ Вѣнѣ. Невыносимое поведеніе архіепископа (онъ обращался съ Моцартомъ какъ съ лакеемъ) заставило его выйти въ отставку. Теперь онъ былъ предоставленъ самому себѣ и ему пришлось снискивать пропитаніе уроками и композиціей. Несмотря на различныя хлопоты, прошло долгое время, пока онъ получилъ мѣсто (1789 въ качествѣ императорскаго камеркомпозитора съ содержаніемъ въ 800 флориновъ); но въ Вѣнѣ онъ имѣлъ по крайней-мѣрѣ возможность испол-

нять большія сочиненія и пользовался этимъ. По заказу императора онъ написалъ въ 1781 Singspiel „Похищеніе изъ сераля“, которая при возобновившихся интригахъ была поставлена на сцену только по спеціальному распоряженію императора. Въ этомъ же году Моцартъ женился на Констанціи Веберъ, сестрѣ его юношескаго предмета любви. Къ сожалѣнію она оказалась плохой хозяйкой и семья поэтому всегда находилась въ затруднительномъ матеріальномъ положеніи. Въ 1786 Моцартъ поставилъ „Свадьбу Фигаро“, которая едва не провалилась въ Вѣнѣ благодаря умышленно дурному исполненію итальянцевъ, а въ Прагѣ, напротивъ, исполнялась отлично. Поэтому свою слѣдующую оперу „Don Giovanni“ Моцартъ написалъ для Праги (1787) и потомъ уже исполнилъ ее въ Вѣнѣ, опять съ плохимъ успѣхомъ. Печально видѣть, какъ боготворимый въ дѣтствѣ Моцартъ, въ зрѣломъ возрастѣ долженъ былъ бороться съ заботой о насущномъ хлѣбѣ, и какъ всюду теперь чтимыя сочиненія его стояли въ Вѣнѣ на второмъ планѣ, далеко позади давно забытыхъ теперь второстепенныхъ произведеній, и какъ онъ не могъ получить ни одного изъ хорошо оплачиваемыхъ мѣстъ. Въ 1789 онъ по приглашенію князя Карла Лихновскаго отправился съ нимъ въ Берлинъ, игралъ въ Дрезденѣ при дворѣ, въ Лейпцигѣ въ церкви св. Ѳомы (Долесъ и Гернеръ выдвигали ему регистры) и наконецъ въ Потсдамѣ при Фридрихѣ Вильгельмѣ II, который предлагалъ ему мѣсто перваго капельмейстера съ жалованьемъ въ 3000 талеровъ; здѣсь помѣшалъ Моцарту австрійскій патріотизмъ и единственный случай получить обезпеченное положеніе былъ потерянъ. Скуднымъ вознагражденіемъ императора былъ заказъ написать новую оперу „Cosi fan tutte“ (1790). Въ послѣдній годъ жизни онъ поставилъ еще на сцену „La clemenza di Tito“ („Титъ“) въ Прагѣ по случаю коронованія Леопольда II (6 сентября 1791) и „Волшебную флейту“ (30 сентября 1791) въ Вѣнѣ (Шиканедеръ). Послѣдней его работой былъ Реквіемъ, который онъ не довелъ до конца; великолѣпная „Lacrimosa“ была его лебединой пѣсней. Реквіемъ былъ оконченъ его учени-

комъ Зюсмайеромъ. Похороны Моцарта были устроены насколько возможно просто и дешево, онъ даже не имѣлъ отдѣльной могилы и никѣмъ не проважаемый, (его немногіе друзья проводили гробъ только до половины пути, а жена лежала больная), онъ былъ опущенъ въ общую могилу, такъ что мѣсто гдѣ онъ былъ погребенъ съ точностію неизвѣстно. Въ 1859, въ годовщину его смерти, на кладбищѣ св. Марка былъ ему поставленъ памятникъ, послѣ того какъ родину его Зальцбургъ уже въ 1841 году украшалъ великолѣпный монументъ, воздвигнутый въ честь его. Въ изумленіи стоимъ мы теперь передъ богатымъ наслѣдіемъ, оставленнымъ міру столь рано умершимъ художникомъ. Онъ владѣлъ всѣми средствами музыкальнаго выраженія и всѣми музыкальными формами съ несравненнымъ мастерствомъ. Индивидуальность Моцарта выразилась въ мягкой прелести и искренности. Его стиль представляетъ счастливѣйшее сочетаніе итальянской мелодичности съ нѣмецкой основательностію и глубиной. Наиболѣе родственныя ему натуры суть Шубертъ и Мендельсонъ, сходныя съ нимъ и по легкости творчества, и по кратковременной жизни. Моцартъ какъ композиторъ имѣетъ универсальное значеніе. Въ оперѣ, въ оркестровой и камерной музыкѣ, а также въ области церковной композиціи онъ создалъ мастерскія произведенія нетлѣнной красоты. Перенесеніе глубины выраженія Глюка въ область комической оперы создало типы, которые еще надолго останутся образцовыми. Первое столѣтіе, прошедшее со времени ихъ появленія ничего у нихъ не отняло. Въ Донъ Жуанѣ, Фигаро, Cosi fan tutte и Волшебной флейтѣ до сихъ поръ еще ничто не устарѣло. Но удивляясь Моцарту, мы не должны забывать, что современные ему композиторы комическихъ оперъ, итальянскіе, французскіе и нѣмецкіе, хорошо ему подготовили почву. Легкая подвижность пѣнія parlando въ особенности получило уже богатое развитіе у Паезіэлло, Чимарозы, Шенка, а подходящія для комической оперы легчайшія формы аріэтты, каватины также какъ и драматическихъ ансамблей ему приходилось только взять

у своихъ предшественниковъ и наполнить новымъ содержаніемъ изъ неистощимаго родника своей фантазіи. Дальнѣйшаго развитія комической оперы послѣ Моцарта нельзя указать. Италія еще разъ достигла вершины съ „Цирюльникомъ“ Россини, достойнымъ стать на ряду съ „Фигаро“, Франція имѣла двухъ талантливыхъ представителей въ Адамѣ и Буальдье, а Германія имѣла Лорцинга и Флотова. Потомъ низменный жанръ оперетки — карикатуры почти совершенно поглотилъ интересъ публики, какъ и талантъ композиторовъ въ жанрѣ комической оперы. Оперетка XIX в. имѣла впрочемъ предковъ въ безчисленныхъ грубо комическихъ, даже неприличныхъ, пародирующихъ и пересмѣивающихъ комическихъ Singspiel'яхъ и музыкальныхъ фарсахъ, которые, особенно въ Вѣнѣ и Лондонѣ, въ концѣ XVIII в. росли какъ грибы послѣ дождя. (Венцель, Миллеръ, Болькертъ, Dibbin). Даже „Волшебная флейта“ Моцарта была близнецомъ пьесы Миллера („Каспаръ, фаготистъ“), такъ какъ сюжетъ обоихъ сочиненій взятъ изъ одного первоначальнаго источника.

## ГЛАВА XIV.

## Музыка XIX столѣтія.

**168. Можно ли сдѣлать характерное отличіе музыки XVIII и XIX вв. и въ какомъ мастерѣ нужно видѣть представителя новаго идеала въ искусствѣ?**

Музыку XIX в. часто характеризовали какъ эпоху развитія субъективности; принимая же во вниманіе все болѣе и болѣе возростающее въ новѣйшее время стремленіе къ изобразительной и програмной музыкѣ, напротивъ можно бы сказать, что для XIX в. въ музыкѣ характеристично желаніе изображать что либо, слѣдовательно объектировать. Однако такое категорическое опредѣленіе не будетъ вполнѣ вѣрнымъ и окажется пре-

увеличеніемъ; какъ мы указывали уже раньше (164), во многихъ новѣйшихъ сочиненіяхъ выступаетъ субъективность особеннаго рода, возбужденная страстность, какъ мрачное настроеніе и безнадежное стремленіе — короче какъ „міровая скорбь" — Weltschmerz; эта оборотная сторона человѣческихъ ощущеній съ наступленіемъ XIX столѣтія начинаетъ бросать свою тѣнь въ искусствѣ. Этотъ навѣянный пессимизмомъ идивидуализмъ, выступившій на сцену приблизительно одновременно съ французской революціей, появляется въ нѣмецкой поэзіи сперва въ видѣ бурно-стремительнаго періода (Sturm—und Drangperiode), проясняется до классицизма образцовыхъ произведеній Шиллера и Гете, чтобы еще разъ возникнуть въ романтизмѣ. Въ музыкѣ новое міросозерцаніе проявляется прежде всего у Бетховена и налагаетъ на всѣхъ эпигонахъ XIX столѣтія — быть можетъ за исключеніемъ Мендельсона — печать тоски и недовольство; чѣмъ самостоятельнѣе развивается композиторъ, тѣмъ рѣзче проявляется въ немъ пессимизмъ (Шуманъ, Берліозъ, Листъ, Брамсъ), а гдѣ вмѣсто новой погони за недостижимымъ проявляется радость жизни, тамъ оригинальность оказывается сомнительной и болѣе или менѣе явно выступаетъ подражаніе классикамъ (какъ напр. у самого Мендельсона и его послѣдователей: Гиллера, Гаде, Рейнеке, Беннета и пр.). Неопровержимъ фактъ, что эти современныя изліянія душевной скорби лишь въ наименьшей части случаевъ имѣютъ чисто лирическій, чуждый рефлекціи характеръ; у Бетховена они еще таковы, но уже у Шумана рефлекція начинаетъ играть большую роль и композиторы все болѣе и болѣе начинаютъ склоняться къ тому, чтобы изображать печаль, вмѣсто того чтобы ее чувствовать, т. е. они стремятся все къ большей объективности, не выдаютъ болѣе за свои изображаемыя ими чувства, но указываютъ посредствомъ надписей и заглавій, кто имъ собственно представлялся ихъ носителемъ. Виртуозность въ иллюстраціи текста, которой музыка достигла въ сочетаніи съ поэзіей сначала въ оперѣ, а потомъ и въ пѣснѣ. постепенно привела музыкантовъ къ стремленію расши-

рить изобразительныя средства музыки и наконецъ даже требовать отъ нея безъ помощи слова аналогичнаго дѣйствія, т. е. яснаго очертанія положенія и т. д. (Берліозъ, Листъ). Такимъ образомъ однако въ дѣйствительности музыка сдѣлалась изъ абсолютно субъективнаго искусства объективнымъ едва ли на благо человѣчества. Между тѣмъ какъ абсолютная музыка, т. е. чисто субъективная, даже мрачно окрашенный Бетховенъ, заставляетъ сочувствовать тому, что чувствуетъ композиторъ, програмная музыка требуетъ, чтобы мы понимали, что хочетъ показать композиторъ, и уже послѣ того мы пожалуй можемъ отождествлять наши ощущенія съ ощущеніями изображаемаго героя. Непосредственность чувства слѣдовательно отсутствуетъ. У самого Бетховена слѣдовъ этой тенденціи очень немного; его великолѣпныя инструментальныя сочиненія не представляютъ ничего, чтобы совершалось внѣ души композитора, даже пасторальная симфонія не смотря на ея послѣднюю часть и шутливую живопись звуковъ конца второй части, не есть пейзажъ, но свободное изліяніе чувства, возбужденнаго картиной природы. Въ остальныхъ симфоніяхъ, не исключая и девятой, лишь произволъ и поиски во что бы то ни стало за опредѣленностью могутъ найти точку опоры для программы.

Людвигъ фанъ-Бетховенъ былъ крещенъ въ Боннѣ 17 декабря 1770, родился поэтому вѣроятно 16 декабря и умеръ въ Вѣнѣ 26 марта 1827 г. Его отецъ былъ теноромъ капеллы курфюрста, а его дѣдъ сначало былъ пѣвцомъ-басомъ, а потомъ капельмейстеромъ; семья значитъ уже въ нѣсколькихъ поколѣніяхъ занималась музыкой. Первоначальное музыкальное образованіе Бетховенъ получилъ отъ отца; впослѣдствіи его учителями были геніальный гобоистъ Пфейферъ, который позднѣе покровительствовалъ Бетховену изъ Вѣны, —потомъ придворный органистъ фонъ-деръ-Эденъ, а также его преемникъ Х. Г. Нэфе. Въ 1785 г. Бетховенъ получилъ мѣсто органиста въ капеллѣ курфюста. Этимъ назначеніемъ, какъ и позднѣйшей посылкой въ Вѣну, онъ обязанъ былъ графу фонъ Вальдштейну, своему первому и

во всѣхъ отношеніяхъ важнѣйшему покровителю. Графъ былъ рыцаремъ, впослѣдствіи командоромъ нѣмецкаго ордена и камергеромъ императора; онъ не только очень любилъ музыку, но и самъ отлично игралъ на фортепьяно(какъ извѣстно Бетховенъ посвятилъ ему свою большую сонату C-dur op. 53). Когда въ 1792 г. Гайднъ возвращался изъ Англіи и въ Годесбергѣ былъ гостемъ боннскаго оркестра, Бетховенъ имѣлъ случай показать ему свою кантату, на которую онъ обратилъ особенное вниманіе (вѣроятно по этому случаю зашла рѣчь о томъ, что Бетховенъ долженъ пріѣхать въ Вѣну). Въ октябрѣ этого года Вальдштейнъ пишетъ: „Любезный Бетховенъ! Вы отправляетесь теперь въ Вѣну во исполненіе вашего давнишняго желанія. Геній Моцарта еще печалится и оплакиваетъ смерть своего питомца. Онъ нашелъ у неистощимаго Гайдна прибѣжище, но не занятіе; черезъ него онъ желалъ бы еще разъ соединиться съ кѣмъ нибудь. Посредствомъ неустаннаго прилежанія вы получите духъ Моцарта изъ рукъ Гайдна. Вашъ истинный другъ Вальдштейнъ“. Еще въ 1787 Бетховенъ былъ на короткое время въ Вѣнѣ съ рекомендаціями курфюрста къ его брату, императору Іосифу II. Тогда Моцартъ повидимому его слышалъ и предсказалъ ему великую будущность. Теперь онъ являлся въ Вѣну 22 лѣтнимъ. Имѣя хорошія рекомендаціи, онъ въ Вѣнѣ долженъ былъ конечно попасть въ художественно образованный высшій классъ общества (князь Карлъ Лихновскій, графъ Морицъ Лихновскій, графъ Разумовскій и пр.). Изъ предполагавшихся занятій Бетховена съ Гайдномъ вышло немного; Гайднъ не былъ созданъ для учительства. Хотя и былъ пройденъ курсъ композиціи, но Бетховенъ за спиною Гайдна работалъ съ Шенкомъ, авторомъ „Деревенскаго цирюльника“, и отправлялся къ Гайдну съ работами, уже поправленными Шенкомъ. Эта мистификація съ добрымъ намѣреніемъ длилась два года. Бетховенъ имѣлъ ту выгоду, что у Шенка онъ учился строгому контрапункту, а у Гайдна пріобрѣталъ болѣе широкія художественныя воззрѣнія. Потомъ онъ еще учился контрапункту у Альбрехтсбергера, а у Сальери

драматической композиціи. Кругъ высокихъ музыкальныхъ друзей Бетховена увеличился присоединеніемъ графа Франца фонъ Брунсвикъ, барона фонъ Глейхенштейна н Стефана фонъ Брейнингъ, стараго друга и покровителя еще съ Бонна. Но скоро въ Вѣну переселились братья Бетховена Карлъ (банковый чиновникъ) и Іоганъ (аптекарь), внесшіе сухую прозу въ его нелишенную поэзіи жизнь посредствомъ противнаго торгашества его манускриптами. Въ матеріальномъ отношеніи Бетховенъ былъ обставленъ хорошо; онъ никогда больше не занималъ никакого мѣста и жилъ съ самаго прибытія въ Вѣну своими сочиненіями. Сочиненія его оплачивались хорошо и отъ князя Лихновскаго онъ получалъ 600 флориновъ въ годъ, а съ 1809 по 1811 даже 4000 флориновъ отъ эрцгерцога Рудольфа и князей Лобковича и Кинскаго. Несмотря на свои сношенія съ эрцгерцогами и князьями, Бетховенъ отнюдь не сдѣлался угодникомъ и придворнымъ человѣкомъ, скорѣе онъ всю жизнь оставался демократомъ и республиканцемъ, считавшимъ властителей за тирановъ. Какъ извѣстно онъ посвятилъ первоначально свою симфонію „Eroica“ Наполеону, котораго онъ считалъ истиннымъ республиканцемъ; когда же тотъ сдѣлался императоромъ, Бетховенъ уничтожилъ свое посвященіе. Когда во время вѣнскаго конгресса (1814) присутствовавшіе на немъ иностранные монархи неоднократно бывали въ гостяхъ у эрцгерцога Рудольфа вмѣстѣ съ Бетховеномъ, то послѣдній (по его собственнымъ разсказамъ) принималъ ихъ любезности и держалъ себя съ достоинствомъ. Онъ справедливо считалъ себя королемъ въ искусствѣ. Самое смутное время въ его жизни начинается со смертію его брата Карла (1815), сына котораго Бетховенъ взялъ на свое попеченіе Племянникъ принесъ ему много огорченій; относительно этихъ, какъ и прочихъ подробностей жизни Бетховена мы совѣтуемъ обратиться къ болѣе пространнымъ его біографіямъ. Совсѣмъ иное, гораздо болѣе глубокое значеніе для настроенія духа, а слѣдовательно и для направленія въ композиціи Бетховена, имѣла рано обнаружившаяся и все болѣе и болѣе

ухудшавшаяся болѣзнь уха, уже въ 1800 г. отзывавшаяся ослабленіемъ слуха, перешедшимъ постепенно въ полную глухоту. Онъ стыдился своей глухоты и старался скрывать ее; его грубость, суровость и сухость были, по крайней мѣрѣ въ молодости, отчасти маской, хотя съ другой стороны это могло быть неизбѣжнымъ слѣдствіемъ его недостатка. Его вообще крѣпкое здоровье около 1825 начало постепенно слабѣть; въ 1826 обнаружились признаки водянки, грозившие его жизни. Присоединившаяся въ декабрѣ къ этому сильная простуда заставила его слечь въ постель; послѣ болѣзненной операціи противъ водянки, силы его стали все болѣе и болѣе падать, пока онъ не скончался 26 марта 1827 г. въ 6 часовъ вечера.

Только у Бетховена, народившійся около 1600 новый стиль мелодіи съ сопровожденіемъ, достигаетъ высшаго совершенства и въ особенности въ области чистой инструментальной музыки. Отъ Гайдна и Моцарта Бетховенъ отличается мощностію развитія, его чувство глубже, болѣе страстно, его идеи имѣютъ болѣе широкій полетъ, а длина его темъ вошла въ поговорку. Бросимъ ли мы взглядъ на грандіозные контуры или на тончайшую работу въ фигураціи, вездѣ мы увидимъ Бетховена, при всей его наклонности къ его предшественникамъ, новымъ и поражающимъ. Въ качествѣ вокальнаго композитора онъ не пролагалъ новыхъ путей, но въ особенности въ своей единственной оперѣ „Фиделіо“ (1804) обезпечилъ себѣ мѣсто между наиболѣе выдающимися драматическими композиторами, а въ „Missa solemnis“ онъ создалъ первоклассное духовное сочиненіе для хора. Въ своей девятой симфоніи и фантазіи съ хоромъ онъ первый примѣнилъ новую форму, употреблявшуюся потомъ много разъ (Берліозъ, Листъ, Фелисьенъ Давидъ). Его пѣсни по искренности чувства и естественности выраженія занимаютъ также высокое мѣсто. Между инструментальными сочиненіями Бетховена, полный перечень которымъ можно найти во всякомъ музыкальномъ лексиконѣ, прежде всего нужно назвать его девять симфоній, увертюры къ Леонорѣ (3), Эгмонту, Коріолану,

Королю Стефану, „Zur Weihe des Hauses“ и т. д. его 5 фортепьянныхъ концертовъ, несравненный концертъ для скрипки, а также оба романса для того же инструмента, его 38 фортепьянныхъ сонатъ, 21 тетрадь варьяцій для фортепьяно (въ этой области онъ создалъ особенно выдающіяся произведенія), его 10 скрипичныхъ сонатъ, 8 тріо, 16 струнныхъ квартетовъ, септетъ и т. д. Творческую дѣятельность Бетховена дѣлятъ на три періода, первый изъ которыхъ простирается до 1800 и заключаетъ въ себѣ сочиненія 1—18. Такъ называемый „послѣдній“ Бетховенъ начинается приблизительно со времени, когда онъ взялъ къ себѣ племянника, устроилъ собственное хозяйство и вообще измѣнилъ весь свой образъ жизни. Къ этому времени относятся пять послѣднихъ фортепьянныхъ сонатъ (ор. 101, 106, 109, 110 и 111), пять большихъ струнныхъ квартетовъ ор. 127, 130, 131, 132 и 135, фуга для квартета ор. 133, девятая симфонія, „Missa solemnis“ и увертюры ор. 115 и 124.

**169. Кто были значительнѣйшими представителями инструментальной музыки послѣ Бетховена?**

Прежде всего мы должны вспомнить умершаго въ молодости Франца Шуберта, о заслугахъ котораго относительно пѣсни мы будемъ говорить дальше. Что касается величавости замысла, онъ въ качествѣ инструментальнаго композитора далеко уступаетъ Бетховену, но по искренности чувства, по богатству и красотѣ мелодіи, а также по особенной смѣлости гармоніи онъ занимаетъ выдающееся мѣсто между композиторами XIX столѣтія, Гармонія Шумана и Листа прямо исходитъ отъ Шуберта. Изъ сочиненій Шуберта нужно въ особенности отмѣтить симфонію C-dur, неоконченную трагическую симфонію H-moll, нѣсколько струнныхъ квартетовъ, тріо Es-dur, „Forellenquintett“, чрезвычайно интересныя фортепьянныя сонаты (особенно первая a-moll и послѣдняя B-dur), рядъ превосходнѣйшихъ сочиненій для фортепьяно въ 4 руки (Divertissement à l'Hongroise, Фантазія f-moll и пр.). Вслѣдъ за Шубертомъ изъ среды эпигоновъ Бетховена выдѣляются богатые таланты: Мендельсонъ

и Шуманъ. Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди (род. 3 февраля 1809 г. въ Гамбургѣ, ум. 4 ноября 1847 г. въ Лейпцигѣ), былъ внукомъ философа и реформатора іудейства Моисея Мендельсона (ум. 1786 г.) и сыномъ банкира Авраама Мендельсона (съ 1812 г. въ Берлинѣ); музыкальныя способности проявились въ немъ удивительно рано и встрѣтили заботливое попеченіе со стороны обезпеченныхъ и образованныхъ родителей. Прежде проявился большой талантъ у Фанни, бывшей тремя годами старше, а вскорѣ съ ней сталъ соперничать Феликсъ; оба они такъ напоминали Моцарта и Наннерль, какъ быть можетъ никакіе другіе братъ съ сестрой. Преподаваніе матери вскорѣ смѣнилось уроками фортепьянной игры Лудвига Бергера, скрипки Геннингса и теоріи музыки Цельтера. Въ 1818 г. Феликсъ игралъ въ первый разъ въ публичномъ концертѣ. Съ 1820 г. начинается правильная композиторская дѣятельность Мендельсона; онъ въ этомъ году написалъ скрипичную сонату, двѣ фортепьянныя сонаты, небольшую кантату („In rührend feierlichen Tönen"),небольшую оперетку съ фортепьяно, пѣсни, квартеты для мужскихъ голосовъ и пр. Въ 1821 г. онъ познакомился съ Веберомъ, къ которому почувствовалъ восторженное уваженіе и чрезъ него попалъ въ русло романтизма, а въ концѣ того же года Цельтеръ повезъ его къ Гёте, живо заинтересовавшемуся мальчикомъ. Въ 1824 г., въ день его рожденія, въ домѣ отца была исполнена цѣлая небольшая опера, четвертая: „Die beiden Neffen", и Цельтеръ отъ имени Баха, Гайдна и Моцарта произвелъ его изъ учениковъ въ мастера. Мендельсону было 17 лѣтъ, когда онъ написалъ увертюру „Сонъ въ лѣтнюю ночь" (1826). Въ 1827 г. онъ поставилъ на сценѣ берлинскаго театра свою первую и послѣднюю оперу „Свадьбу Гамахо"; не смотря на благосклонный пріемъ, ее перестали давать (Спонтини не благоволилъ къ Мендельсону). Мендельсонъ нѣсколько лѣтъ слушалъ также лекціи въ берлинскомъ университетѣ. Къ 1829 г. относится великій художественный подвигъ Мендельсона — первое, по возобновленіи, исполненіе *Matthäuspassion* Баха (въ Singacademie, подъ его управле-

ніемъ). Въ этомъ же году Мендельсонъ посѣтилъ Англію. Его композиторская слава начала распространяться только изъ Лондона, онъ тамъ исполнилъ въ первый разъ свою симфонію C-moll (въ концертѣ филармоническаго общества, поэтому посвященную ему) и увертюру „Сонъ въ лѣтнюю ночь". Послѣ продолжительнаго путешествія по Шотландіи (не для концертовъ) онъ возвратился полный впечатлѣніями въ Лондонъ. Въ 1830 г. онъ предпринялъ большое путешествіе по Италіи, оттуда отправился въ Парижъ (1832), гдѣ заболѣлъ холерой, и въ Лондонъ, гдѣ онъ продирижировалъ оконченную между тѣмъ увертюру „Гебриды" и съигралъ концертъ g-moll и Capriccio h-moll. Здѣсь онъ издалъ также первую тетрадь „Пѣсенъ безъ словъ". Возвратившись въ Берлинъ, онъ устроилъ концерты въ пользу пенсіоннаго фонда для оркестра и исполнилъ увертюры „Сонъ въ лѣтнюю ночь", „Гебриды", „Тишь на морѣ и счастливое плаваніе", реформаціонную симфонію,—концертъ g-moll и Capriccio h-moll. Его соискательство на преемничество Цельтеру въ качествѣ дирижора Singacademie осталось безуспѣшнымъ; въ 1833 г. ему было поручено управленіе нижнерейнскимъ музыкальнымъ праздникомъ въ Дюссельдорфѣ; оттуда онъ опять посѣтилъ Лондонъ и продирижировавъ свою „Итальянскую симфонію", возвратился обратно въ Дюссельдорфъ, куда онъ былъ приглашенъ въ качествѣ городскаго капельмейстера и оставался тамъ два года; въ 1835 г. онъ еще дирижировалъ музыкальнымъ праздникомъ въ Кёльнѣ. Между тѣмъ онъ принялъ мѣсто капельмейстера концертовъ въ Гевандгаузѣ въ Лейпцигѣ и занялъ его въ августѣ 1835 г. Его рѣдкій капельмейстерскій талантъ, обширное музыкальное образованіе и композиторское значеніе вскорѣ сдѣлали его центромъ лейпцигской музыкальной жизни, а Лейпцигъ въ свою очередь сталъ центромъ музыкальной жизни всей Германіи, даже Европы. Концерты въ Гевандгаузѣ получили такую громкую извѣстность, какой они прежде никогда не достигали, а послѣ смерти Мендельсона съ трудомъ могли удержаться на этой высотѣ. Сильную поддержку нашелъ онъ въ лицѣ Ферди-

нанда Давида, котораго онъ пригласилъ въ Лейпцигъ концертмейстеромъ. Въ 1836 г. университетъ возвелъ его въ степень Dr. phil. honoris causa. Въ 1837 г. онъ женился въ мартѣ на Сесиліи Шарлоттѣ Жанрено (Jeanrenaud). Бракъ былъ счастливый и плодами его были пятеро дѣтей: Карлъ, Марія, Павелъ, Феликсъ и Лили. Въ 1843 г. онъ основалъ подъ покровительствомъ короля саксонскаго консерваторію въ Лейпцигѣ съ директорами, кромѣ него, фонъ Фалькенштейномъ, гофратомъ Кейль, музыкальнымъ торговцемъ Кистнеромъ, адвокатомъ Шлейницемъ и городскимъ совѣтникомъ Зебургомъ, а главными преподавательскими силами были Морицъ Гауптманъ, Робертъ Шуманъ, Давидъ и Х. А. Поленцъ; лейпцигская консерваторія въ скоромъ времени стала одной изъ первоклассныхъ. Король прусскій Фридрихъ Вильгельмъ IV нѣсколько разъ пытался привлечь Мендельсона въ Берлинъ. Въ 1841 г. онъ принялъ приглашеніе на одинъ годъ и переселился временно въ Берлинъ, исполнилъ написанную по желанію короля музыку къ „Антигонѣ", но скоро опять вернулся въ свой лейпцигскій кругъ дѣятельности. Не считая короткихъ отлучекъ, онъ оставался въ Лейпцигѣ до своей смерти.

Между сочиненіями Мендельсона высшее мѣсто занимаютъ двѣ большія ораторіи „Павелъ" (1836) и „Илья" (1847), со времени „Сотворенія міра" и „Временъ года" Гайдна онѣ были важнѣйшими явленіями въ этой области. Въ остальномъ Мендельсонъ прежде всего инструментальный композиторъ; его увертюры („Сонъ въ лѣтнюю дочь", „Гебриды", „Морская тишь и счастливое плаваніе", „Прекрасная Мелузина", „Рюи Блазъ" и „Trompetenouvertüre") занимаютъ высокое мѣсто и составляютъ въ музыкѣ важный шагъ на пути объективирующей характеристики. Его 5 симфоній въ особенности отличаются доступностію и характерностью окраски (№ 3. „Шотландская" въ A-moll, № 4. „Итальянская" въ A-dur), его скрипичный концертъ op. 64, до сего времени остается любимѣйшимъ на ряду съ концертомъ Бетховена. Между камерными ансамблями нужно отмѣтить тріо c-moll и октетъ. Мендельсонъ самъ былъ вы-

дающимся піанистомъ и поэтому много писалъ для фортепьяно. Прежде всего нужно назвать положившія начало цѣлой литературѣ небольшихъ пьесъ „Пѣсни безъ словъ" (предшественниками которыхъ могутъ считаться Moments musicals Шуберта), потомъ имѣющіе большій объемъ Charakterstücke op. 7, Rondo capriccioso op. 14, Variations serieuses op. 54, два фортепьянныхъ концерта g-moll и d-moll и т. д. Особенность Мендельсона заключается въ томъ благозвучіи, которое проявляется у него даже тамъ, гдѣ онъ стремится къ характеристикѣ, къ музыкальной живописи. Онъ также очень заботился о соразмѣрности формы и въ этомъ отношеніи совсѣмъ не былъ истиннымъ романтикомъ. Мѣсто между музыкальными романтиками ему обезпечиваетъ его наклонность къ изобразительной музыкѣ, въ области которой уже „Сонъ въ лѣтнюю ночь" есть выдающееся созданіе. Шаловливыя эльфы переселились потомъ изъ партитуры Мендельсона въ безчисленныя произведенія его послѣдователей.

Романтикомъ чистѣйшей воды былъ Робертъ Шуманъ, род. 8 іюня 1810 г. въ Цвиккау въ Саксоніи, ум. 29 іюля 1856 г. въ Энденихѣ близъ Бонна. Отецъ его былъ книгопродавцемъ и поощрялъ музыкальныя наклонности сына, даже писалъ К. М. Веберу съ намѣреніемъ поручить ему музыкальное образованіе мальчика; Веберъ былъ повидимому не прочь отъ этого, однако все кончилось ничѣмъ, и Шуманъ, исполняя желаніе матери (отецъ умеръ въ 1826 г.), окончилъ курсъ гимназіи въ Цвиккау и въ 1828 г. посѣщалъ лейпцигскій университетъ въ качествѣ Studiosus juris. Его талантъ и наклонности получили новую пищу, а правильныя занятія фортепьянной игрой съ Фридрихомъ Викомъ все болѣе вводили его въ сферу искусства. Проведя весело еще одинъ годъ въ Гейдельбергѣ, онъ наконецъ получилъ отъ матери разрѣшеніе совершенно посвятить себя музыкѣ и въ 1830 г. онъ опять пріѣхалъ въ Лейпцигъ, чтобы ревностно заняться съ Фридрихомъ Викомъ (у котораго онъ жилъ) и Генрихомъ Дорномъ. Шуманъ долженъ былъ сдѣлаться отличнымъ піанистомъ, но испортилъ себѣ 4-й палецъ правой руки опытомъ скорѣйшаго достиженія его

независимости. Въ 1834 г. онъ съ Ю. Кнорромъ, Лудвигомъ Шунке и своимъ учителемъ Фридрихомъ Викомъ основалъ „Neue Zeitschrift für Musik“; какъ органъ музыкальнаго прогресса, предназначенный бороться, сколько за освобожденіе искусства отъ путъ устарѣлаго схематизма правилъ, столько же и съ разжиженіемъ и опошленіемъ вкуса, какъ это проявлялось въ сочиненіяхъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, а также у фортепьянныхъ нѣмецкихъ и французскихъ (Герцъ, Гюнтенъ и пр.). Шуманъ былъ вожакомъ своей партіи, его выпуклая индивидуальность, ясно проявившаяся въ первыхъ изданныхъ имъ фортепьянныхъ сочиненіяхъ, при сознательной тенденціи выступала еще крупнѣе и яснѣе. Въ 1835 — 44 гг. Шуманъ одинъ велъ редакцію газеты и написалъ для нея много очень привлекательныхъ статей; между ними одна изъ первыхъ заключала въ себѣ указаніе на геній Шопена. Въ послѣдствіи (изъ Дюссельдорфа) онъ подобнымъ же образомъ возвѣстилъ восходящую звѣзду Брамса. Тонъ, въ какомъ онъ писалъ свои критики, способенъ былъ возбуждать, оплодотворять (къ сожалѣнію теперь такой тонъ вышелъ изъ моды). Склонность Шумана къ молодой геніальной піанисткѣ Кларѣ Викъ, дочери его учителя, развивалась постепенно, по мѣрѣ того какъ Клара изъ ребенка превращалась въ дѣвицу. Шуманъ просилъ ея руки еще въ 1837 г. но благоразумный отецъ не далъ согласія въ виду отсутствія у Шумана обезпеченнаго положенія. Опытъ возвысить доходность „Новой музыкальной газеты“ посредствомъ перенесенія въ Вѣну (1838) не удался и въ 1839 г. Шуманъ возвратился опять въ Лейпцигъ. Въ 1840 г. онъ получилъ отъ іенскаго университета степень доктора философіи и въ томъ же году вступилъ въ бракъ съ избранницей сердца, не смотря на противодѣйствіе отца ея. Любовь пробудила въ немъ вкусъ къ пѣснѣ и тетради „Lieder“ стали быстро являться одна за другой; въ нихъ скрывались прекраснѣйшія жемчужины музыкальной лирики. Постепенно онъ сталъ браться и за большія формы; въ 1841 г. написана его первая симфонія, а нѣсколько позже квинтетъ

и квартетъ, и лучшее изъ хоровыхъ сочиненій (Рай и Пери). Новый поворотъ въ его жизни произошелъ съ основаніемъ Мендельсономъ лейпцигской консерваторіи (1843). Впрочемъ въ консерваторіи Шуманъ оставался не долго и переселился въ Дрезденъ (1844). Концертное путешествіе въ Россію вмѣстѣ съ женой предшествовало этому переселенію. Въ Дрезденѣ Шуманъ жилъ сперва занимаясь прилежно сочиненіемъ и давая нѣсколько частныхъ уроковъ, а въ 1847 г. онъ взялъ на себя управленіе Liedertafel'емъ и въ 1848 г. основалъ Общество хороваго пѣнія. Въ 1850 г. онъ получилъ приглашеніе занять мѣсто городскаго музикдиректора въ Дюссельдорфѣ вмѣсто Фердинанда Гиллера, перешедшаго въ Кёльнъ. Вскорѣ послѣ того къ сожалѣнію усилились его мозговыя страданія, первые слѣды которыхъ появились еще въ 1833 г., а въ 1845 г. стали уже весьма угрожающими. Въ начальной ступени страданія эти выражались въ боязни за свою жизнь, а потомъ они привели къ дѣйствительному упадку умственной дѣятельности. Оставаться дирижоромъ стало невозможнымъ для него и въ 1853 г. онъ оставилъ свое мѣсто. Полное сумасшествіе обнаружилось въ 1854 г., когда онъ бросился въ Рейнъ; послѣ того онъ прожилъ еще два года въ домѣ умалишенныхъ въ Энденихѣ. Кромѣ пѣсни, о чемъ рѣчь будетъ впереди, историческое значеніе Шумана главнымъ образомъ относится къ дальнѣйшему развитію вызванныхъ Шубертомъ и Мендельсономъ къ жизни формъ характерныхъ пьесъ для фортепьяно, которыхъ Шуманъ написалъ очень много (Papillons, Davidsbündler, Carneval, Phantasiestücke, Kinderscenen, Kreisleriana, Noveletten, Nachtstücke, Intermezzi, Faschingschwank, Waldscenen и т. д. четырехручные „Bilder aus Osten“ и пр.); ихъ концентрированный стиль перешелъ и въ болѣе крупныя фортепьянныя сочиненія, особенно въ сонаты fis-moll и g-moll, Koncertstück G dur, концертъ a-moll и ансамбли: великолѣпный квинтетъ op. 44, квартетъ op. 47, тріо d-moll, F-dur, G-moll и двѣ скрипичныя сонаты. Шуманъ не смотря на ясно выраженное стремленіе къ характеристикѣ, т. е. къ изо-

бразительности, живописи, остался всетаки вполнѣ лирикомъ и при томъ онъ всего выше тамъ, гдѣ проявляется эта сторона таланта. Въ большихъ формахъ, особенно въ его 4 симфоніяхъ, ему иногда не достаетъ общей крупной черты, которая бы все поддерживала. Между новыми композиторами изолированное положеніе занималъ другъ Шуберта, Францъ Лахнеръ (род. 2-го апрѣля 1803 г.), 5 оркестровыхъ сюитъ котораго суть роскошные образцы контрапунктическаго искусства. Лахнеръ написалъ 3 оперы, нѣсколько ораторій, много камерныхъ сочиненій и пр. которыя не смотря на современную гармонію носятъ на себѣ отпечатокъ классицизма. Съ Лахнеромъ въ тенденціи и вкусахъ былъ сходенъ гораздо болѣе молодой, но уже умершій Фридрихъ Киль (род. 1821, ум. 1885 г.), главныя сочиненія котораго суть 2 реквіема, ораторія „Христосъ“ и Missa solemnis; сверхъ того онъ написалъ много фортепьянныхъ и камерныхъ сочиненій. Приблизительно такого же направленія держится Іосифъ Рейнбергеръ (род. 1839 г.), одинаково усердно писавшій вокальныя и инструментальныя сочиненія. Другія, особенно выдающіяся, лица эпохи Мендельсона и Шумана суть Шопенъ, Берліозъ и Листъ. Фредерикъ Шопенъ, род. 1 марта 1809 г. въ Желязовой Волѣ близъ Варшавы, ум. 17 октября 1849 г. въ Парижѣ, обратилъ на себя вниманіе своими удивительными способностями еще въ десятилѣтнемъ возрастѣ. Учителями его были чехъ по имени Цвини и Іосифъ Эльснеръ, директоръ музыкальной школы въ Варшавѣ. Въ 1828 г. будучи уже вполнѣ законченнымъ фортепьяннымъ виртуозомъ, онъ покинулъ родной городъ и отправился въ Парижъ, давши по пути концерты въ Вѣнѣ и Мюнхенѣ. Онъ появился какъ метеоръ, сіялъ недолгое время яркимъ блескомъ и быстро угасъ. Онъ пріѣхалъ въ Парижъ вполнѣ зрѣлымъ и въ портфелѣ у него находилась уже значительная часть его сочиненій, въ томъ числѣ оба концерта. Его первое изданное сочиненіе, варьяціи на тему изъ „Донъ Жуана“ (op. 2) возбудило въ Шуманѣ пламенное одушевленіе и когда самъ Шопенъ какъ-то пріѣхалъ въ Лейпцигъ, то это было большимъ

праздникомъ для него. Въ Парижѣ Шопенъ скоро нашелъ кружокъ друзей, лучше котораго нельзя пожелать. Листъ, Берліозъ, Гейне, Бальзакъ, Эрнстъ, Мейерберъ — были людьми его понимавшими и въ которыхъ онъ имѣлъ гораздо больше,нежели обыденныхъ поклонниковъ. Шопенъ, пріобрѣтя извѣстность піаниста и композитора, вскорѣ сдѣлался въ высшей степени моднымъ учителемъ въ высшихъ кругахъ. Къ сожалѣнію мрачныя тѣни въ скоромъ времени покрыли его, хотя чувствительную душу, но въ началѣ совсѣмъ не бывшую меланхолической. Обнаружились признаки серьозной грудной болѣзни и онъ долженъ былъ въ 1838 г. отправиться лѣчиться на островъ Майорку. Весной 1849 г. какъ будто наступило улучшеніе и онъ исполнилъ свое давнишнее намѣреніе съѣздить въ Лондонъ, гдѣ онъ далъ дѣсколько концертовъ; не заботясь о своихъ тѣлесныхъ недугахъ, онъ посѣщалъ различныя собранія, съѣздилъ еще въ Шотландію и совершенно разбитымъ вернулся обратно въ Парижъ. Осенью того же года онъ скончался. Значеніе Шопена относится исключительно къ области фортепьяно. Его стиль совершенно оригиналенъ, меланхоличенъ до болѣзненности и въ тоже время бываетъ кокетливъ и граціозенъ, настоящая польская кровь. Его спеціальностію были выработанныя имъ формы ноктюрновъ и облагороженныхъ современныхъ танцевъ (вальсы, мазурки, полонезы). У него совсѣмъ не было наклонности къ музыкальной живописи; онъ былъ чисто субъективной музыкальной натурой, по внѣшности прямой противуположностью его современнику и другу Гектору Берліозу. Берліозъ род. 11 декабря 1803 г. въ Côte St. André (Isère), ум. 9 марта 1869 г. въ Парижѣ. Будучи сыномъ медика и готовясь къ той же карьерѣ, онъ противъ воли родителей оставилъ университетъ и поступилъ въ консерваторію; такъ какъ отецъ совершенно отказался оказывать поддержку, то ему, чтобы заработывать содержаніе, пришлось поступить хористомъ въ театръ Gymnase dramatique. Консерваторію онъ вскорѣ оставилъ, сухія правила солидной школы ему не подходили и онъ далъ полную свободу своей роскошной фантазіи. Месса съ

оркестромъ, исполненная въ первый разъ въ церкви St-Roch, увертюры: „Веверлей", „Тайное судилище" и фантастическая симфонія „Episode de la vie d'un artiste" были уже написаны и даже исполнены публично, когда Берліозъ въ 1830 г. получилъ за кантату „Сарданапалъ" Grand prix de Rome; чтобы имѣть право на конкурсъ, онъ поступилъ опять въ консерваторію и сдѣлался ученикомъ Лесюёра. Во время пребыванія въ Италіи были написаны увертюра „Король Лиръ" и симфоническая поэма съ пѣніемъ „Lélio, ou retour à la vie", служащая продолженіемъ фантастической симфоніи. Въ тоже время Берліозъ сдѣлался остроумнымъ писателемъ, авторомъ блестящихъ фельетоновъ въ „Revue européenne", „Courrier de l'Europe", „Journal des Débats", а съ 1834 г. во вновь основанной „Gazette musicale de Paris", пытаясь такимъ образомъ словомъ и дѣломъ проводить новый родъ стиля: такъ называемую програмную музыку, имѣющую и теперь еще враговъ и порицателей, но въ основѣ признанную. Въ Германіи къ нему присталъ въ особенности Ф. Листъ, усвоившій его идеи въ своей самостоятельной формѣ. Въ 1843 г. Берліозъ посѣтилъ Германію, въ 1845 г. Австрію, въ 1847 г. Россію, исполняя въ главныхъ городахъ свои сочиненія, хотя встрѣчая не рѣдко горячія порицанія, но во всякомъ случаѣ возбуждая вездѣ живой интересъ. Тщетно надѣялся онъ получить мѣсто преподавателя композиціи въ консерваторіи; въ 1839 г. его назначили только библіотекаремъ и онъ занималъ это мѣсто до своей смерти. Берліозъ есть родоначальникъ радикальной програмной музыки. Начиная съ него существуетъ крайняя партія, которая думаетъ, что всякая музыка, неизображающая чего нибудь опредѣленнаго, есть пустая игра звуковъ. Насколько превратно такое сужденіе здѣсь нѣтъ надобности доказывать. Музыка по своей внутренней сущности не рисуетъ, не изображаетъ, она высказывается въ непосредственномъ изліяніи чувства, но можетъ дѣлаться объективной, чѣмъ и пользуются програмные музыканты. Самымъ горячимъ поборникомъ идей Берліоза и значительнѣйшимъ послѣдователемъ на этомъ поприщѣ былъ

Францъ Листъ, главное значенiе котораго, кромѣ неоспоримаго главенства между фортепьянными виртуозами, относится къ области инструментальной музыки, програмной симфонiи въ особенности. Листъ род. 22 октября 1811 г. въ Райдингѣ близь Оденбурга (Венгрiя), ум. съ 31 iюля на 1 августа 1886 г. въ Байрейтѣ; онъ былъ необычайно богато одареннымъ ребенкомъ, въ 9 лѣтнемъ возрастѣ получилъ для своего дальнѣйшаго образоваiя стипендiю отъ венгерскихъ магнатовъ и вслѣдствiе того сдѣлался ученикомъ Черни и Сальери въ Вѣнѣ (1821—23). Бетховенъ публично поцѣловалъ одинадцатилѣтняго мальчика, въ такое восхищенiе привелъ онъ его! Въ 1823 г. Листъ отправился со своимъ отцомъ въ Парижъ. Прiнятiю его въ консерваторiю воспротивился Керубини и Листъ съ этихъ поръ уже самъ продолжалъ совершенствоваться въ игрѣ на фортепьяно, а уроки композицiи бралъ у Паэра, а потомъ у Рейха. Въ одномъ изъ многихъ концертныхъ путешествiй отецъ Листа умеръ въ Boulogne sur Mer (1827 г.) и Листъ послѣ того поселился учителемъ въ Парижѣ; его мать жила съ нимъ. Въ 1725 г., была поставлена на сценѣ Большой оперы его незначительная оперетка „Донъ Санчо". Появленiе въ Парижѣ Паганини (1831) дало ему толчокъ къ развитiю новыхъ сторонъ своей техники (растягиванiе, прыжки). Своеобразность Шопена, съ которымъ онъ искренно подружился, дополнила совершенно другую сторону его развитiя. Возвращенiе Берлiоза изъ Италiи и исполненiе: „Episode de la vie d'un artiste" подѣйствовало еще глубже на художественную натуру Листа и совершенно уяснило то, что давно уже гнѣздилось въ немъ въ видѣ смутнаго убѣжденiя: музыка должна что нибудь выражать, изображать, передавать поэтическiя идеи, — и такимъ образомъ онъ вмѣстѣ съ Берлiозомъ сдѣлался провозвѣстникомъ идеи програмной музыки. Вмѣстѣ съ артистомъ и человѣкъ вступилъ въ новую фазу развитiя; любимецъ салоновъ сдѣлался мужемъ и вся его дѣятельность приняла болѣе серьезный характеръ. Долгое время длились отношенiя Листа къ графинѣ д'Агу (d'Agoutt), (извѣстной въ литературѣ подъ именемъ Да-

ніеля Стерна), покинувшей мужа и нѣсколько лѣтъ (1835 до 1839 г.), жившей съ нимъ сперва въ Женевѣ, потомъ въ Ноганъ у Жоржъ Сандъ, а также въ Италіи (Миланъ, Венеція, Римъ), Листъ, имѣлъ отъ нея трехъ дѣтей, изъ нихъ одна дочь, Козима была женой Рихарда Вагнера. Въ концѣ 1839 г., Листъ отослалъ графиню съ дѣтьми въ Парижъ къ своей матери, а самъ продолжалъ свою виртуозную карьеру и до 1849 г. совершалъ тріумфальные походы по Европѣ. Онъ еще въ 1836 г. побѣдоносно выдержалъ состязаніе со своимъ сильнѣйшимъ соперникомъ Тальбергомъ въ Парижѣ, куда онъ дважды ѣздилъ изъ Женевы; послѣ того не осталось другаго піаниста, который бы серьезно оспаривалъ у него первенство. Къ 1839 г., относится выходящій изъ ряду вонъ поступокъ Листа: онъ написалъ въ комитетъ по устройству памятника Бетховену въ Боннѣ, что беретъ на себя внести всю недостававшую тогда (очень большую) сумму денегъ. Въ 1849 г., онъ принялъ мѣсто придворнаго капельмейстера въ Веймарѣ и занималъ его двѣнадцать лѣтъ (до 1861 г.). Веймаръ сдѣлался тогда сборнымъ мѣстомъ выдающихся талантовъ (Раффъ, Бюловъ, Таузигъ, Корнеліусъ и др.), передовымъ укрѣпленіемъ „новонѣмецкаго направленія". Въ Веймарѣ Листъ написалъ свои симфоническія поэмы, вполнѣ представляющія его композиторскую индивидуальность. Съ 1861 по 1870 г. Листъ жилъ въ Римѣ, а въ 1870 г. онъ дирижировалъ Бетховенскимъ праздникомъ въ Веймарѣ и вновь скрѣпилъ порванныя отношенія съ тамошнимъ дворомъ; съ тѣхъ поръ онъ каждое лѣто нѣсколько мѣсяцевъ проводилъ въ Веймарѣ; въ 1865 г. онъ принялъ малое постриженіе, сдѣлался аббатомъ и впослѣдствіи пользовался даже доходами съ каноника́та. Кромѣ необозримаго числа фортепьянныхъ сочиненій всякаго рода, начиная съ характерной пьесы и танца до большаго концерта (въ особенности нужно отмѣтить его 15 венгерскихъ рапсодій), первое мѣсто между сочиненіями Листа занимаютъ его симфоническія поэмы: симфоніи „Данте" и „Фаустъ", „Ce qu'on entend sur la montagne", „Tasso", „Les Préludes", „Orp-

heus", „Prometheus", „Мазепа", „Festklänge", „Hungaria", „Гамлетъ", „Hunnenschlacht", „Die Ideale", „Отъ колыбели до могилы" и „Héroïde funèbre". Необходимо еще упомянуть, что Листъ также выступалъ съ крупными вокальными композиціями (Гранская месса, Венгерская коронаціонная месса, псалмы, ораторіи: „Христосъ", "Святая Елизавета", „Станиславъ", „Святая Сесилія" и т. д.). Большое вліяніе имѣла литературно-музыкальная дѣятельность Листа, служившая въ особенности распространенію идей Берліоза и Вагнера. Геніальные эпигоны Шумана и Мендельсона, мастера въ миніатюрныхъ фортепьянныхъ пьесахъ суть Стефанъ Геллеръ (род. 1814, ум. 1888 г.), и Теодоръ Кирхнеръ (род. 1823 г.).

**170. Какъ развивалась достигшая въ наше время огромнаго процвѣтанія форма пѣсни?**

Весна пѣсенъ въ XV—XVI вв. смѣнилась съ нарожденіемъ монодіи съ аккомпаниментомъ долгимъ періодомъ почти полнаго исчезновенія настоящей пѣсни. Четырехголосный складъ пѣсни былъ заброшенъ, а новый стиль не имѣлъ еще достаточной гибкости, чтобы занять его мѣсто въ пѣснѣ. Лишь въ прошломъ вѣкѣ снова появляются художественныя обработки настоящихъ пѣсенъ (ибо народъ конечно не переставалъ и въ этотъ промежуточный періодъ распѣвать свои одноголосныя мелодіи), прежде всего въ нѣмецкихъ Singspiel'яхъ, а потомъ въ первыхъ композиціяхъ на лирическіе перлы Гёте. Какъ извѣстно Іог. Фр. Рейхардтъ (1752—1814 г.), и Карлъ Фридрихъ Цельтеръ (1758 –1832) были первыми, кому довелось облечь въ звуки слова Гёте; оба конечно не были геніями, но почтенными талантами. Бетховенъ и Моцартъ нашли настоящій тонъ для немногихъ пѣсенъ; Францъ Шубертъ одаренный богатымъ запасомъ спеціальнаго дарованія, какъ бы предназначенія къ тому, создалъ новую прекрасную весну пѣсни, какой не видали ранѣе. Францъ Шубертъ род. 31 января 1797 г., въ Лихтенталѣ близъ Вѣны; онъ былъ сыномъ школьнаго учителя Лихтентальскаго предмѣстья; ум. 19 ноября 1828 г. въ Вѣнѣ. Онъ былъ мальчикомъ принятъ въ придворную капеллу и

школу, и пользовался правильными занятіями генерал-басомъ (Ружичка, Сальери). Учителямъ съ нимъ былъ немного работы, нужно было лишь разъяснить ему то, что лежало уже въ немъ въ видѣ полусознаваемаго закона и уже самыя первыя его сочиненія вполнѣ справедливо вызвали ихъ изумленіе. Когда онъ спалъ съ голоса (1813), то оставилъ школу, хотя могъ и дальше занимать въ ней даровое мѣсто; повидимому къ научнымъ занятіямъ онъ не питалъ склонности: онъ предпочелъ сдѣлаться помощникомъ своего отца по преподаванію и три года занимался съ начинающими учениками школы Лихтентальскаго предмѣстья. Ему при этомъ достало времени написать 8 оперъ, 4 мессы и другія церковныя сочиненія, а также большое число пѣсенъ (въ томъ числѣ „Лѣсной Царь“, „Странникъ“, „An Schwager Kronos“ и пр.). Безкорыстно преданный другъ, Францъ фонъ Шоберъ, доставилъ наконецъ въ 1817 г. возможность Шуберту освободиться отъ школы и посвятить себя исключительно музыкѣ; Шоберъ нѣсколько лѣтъ жилъ съ нимъ вмѣстѣ и помогалъ деньгами. Черезъ Шобера онъ познакомился съ теноромъ Михаиломъ Фоглемъ, бывшимъ первымъ и однимъ изъ лучшихъ исполнителей пѣсенъ Шуберта. Подобно Моцарту, Шубертъ во всю свою еще болѣе короткую жизнь не могъ получить мѣста, которое обезпечивало бы его существованіе. Лѣтніе мѣсяцы 1818 и 1824 гг. онъ проводилъ въ качествѣ учителя музыки у графовъ Эстергази въ ихъ помѣстьѣ въ Венгріи: кромѣ этого онъ покидалъ Вѣну только для небольшихъ поѣздокъ къ друзьямъ и для развлеченія. Предложенное ему въ 1822 г. мѣсто органиста въ придворной капеллѣ онъ не принялъ; а ходатайство, послѣ смерти Сальери и повышенія Эйблера (1825), о мѣстѣ придворнаго вицекапельмейстера не удалось, потому что назначенъ былъ Вейгль. Безплодны были также хлопоты о капельмейстерскомъ мѣстѣ въ Kärntnerthor-театрѣ (1827 г.). Такимъ образомъ онъ оставался при одномъ гонорарѣ за свои сочиненія, который къ сожалѣнію онъ не умѣлъ довести до высоты, соотвѣтствовавшей ихъ успѣху. Только однажды (1827 г.), онъ устроилъ концертъ изъ своихъ сочиненій, имѣвшій

большой успѣхъ (тріо Es-dur, одна часть квартета D-moll, пѣсни и пр.). Шубертъ написалъ, сколько извѣстно, 457 пѣсенъ, въ томъ числѣ около 100 на тексты Гёте, кромѣ того рядъ Singspiel'ей, имѣвшихъ впрочемъ мало успѣха, и нѣсколько свѣтскихъ и духовныхъ хоровыхъ сочиненій. Насколько много работалъ онъ въ инструментальной композиціи, мы уже видѣли. Пѣсню онъ какъ бы вновь создалъ; онъ писалъ какъ приходило на мысль, безъ рефлекціи, такъ же, какъ создаетъ свои пѣсни народъ, и пріемъ оказался вѣрнымъ. Замѣчательнѣйшими изъ его преемниковъ въ области пѣсни были Робертъ Шуманъ — особенно въ своихъ композиціяхъ на пѣсни Гейне, Эйхендорфа и Шамиссо, а также въ близкихъ къ пѣсенному складу хоровыхъ сочиненіяхъ: „Рай и Пери", Странствія Розы", — потомъ Робертъ Францъ (фонъ Кнаутъ), род. 28 іюня 1815 г. въ Галле на Саалѣ, гдѣ онъ еще и теперь живетъ*), кромѣ полныхъ чувства пѣсенъ, извѣстный еще обработками въ современномъ родѣ партитуръ Баха и Генделя; Адольфъ Іенсенъ, род. 12 января 1837 г., къ Кёнигсбергѣ, ум. 23 января 1879 г. въ Баденъ-Баденѣ, бывшій столь же мягкимъ въ своихъ пѣсняхъ, какъ и въ фортепьянной музыкѣ, — и Іоганнъ Брамсъ. Брамсъ род. 7 мая 1833 г. въ Гамбургѣ сыномъ оркестроваго музыканта, былъ ученикомъ Э. Марксена. Уже въ 1853 г. Шуманъ въ „Neue Zeitschrift für Musik" указалъ на него, какъ на новую восходящую звѣзду. Послѣ многолѣтней капельмейстерской дѣятельности при дворѣ князя Липпе-Детмольдъ, Брамсъ прожилъ нѣсколько лѣтъ въ родномъ городѣ прилежно учась и сочиняя, а въ 1862 г. переселился въ Вѣну, ставшей его вторымъ отечествомъ, такъ что пробывъ одинъ годъ дирижеромъ Singacademie и уѣхавъ въ 1864 г. изъ Вѣны, онъ нигдѣ не чувствовалъ себя довольнымъ (въ Гамбургѣ, Цюрихѣ, Баденъ-Баденѣ и пр.), и въ 1869 г. вернувшись обратно въ столицу Дуная, дирижировалъ 1872 — 74 г., концертами музыкальнаго Общества (Gesellschaft der Musikfreunde)

---

*) *Прим.* Недавно скончался.

пока во главѣ ихъ опять не сталъ Гербекъ, уволенный отъ должности придворнаго капельмейстера, — жилъ опять нѣкоторое время внѣ Вѣны (въ Гейдельбергѣ), но съ 1878 г. опять вернулся туда. Брамсъ занимаетъ первое мѣсто между живущими, не только въ качествѣ композитора пѣсенъ, но также хоровыхъ (Пѣсни для хора, „Нѣмецкій реквіемъ“ „Schicksalslied“ „Triumphlied“, „Ринальдо“, „Рапсодія“) оркестровыхъ (4 симфоніи, нѣсколько увертюръ, 2 фортепьянныхъ концерта, скрипичный концертъ, двойной концертъ для скрипки и віолончели) и камерныхъ сочиненій (Сонаты, тріо, квартеты и пр.), обезпечивающихъ ему очень высокое положеніе. На ряду съ Брамсомъ нужно вспомнить Макса Бруха, род. 6 января 1838 г. въ Кёльнѣ, не столько писавшаго пѣсни, сколько хоровыя сочиненія („Фритьофъ“, „Одиссей“, „Пѣсня о колоколѣ“, „Арминій“ и „Ахиллъ“), а также пробовавшій свои силы и въ оперной композиціи. Брухъ, въ противуположность разборчивому Брамсу, стремится прежде всего къ благозвучію и общедоступности.

**171. Какъ развивалась опера послѣ Моцарта и Глюка?**

Серьезный тонъ, котораго Бетховенъ держался не только въ своемъ „Фиделіо“ (1804 г.), но и въ музыкѣ вообще, долженъ былъ оказать продолжительное вліяніе въ особенности на нѣмецкихъ оперныхъ композиторовъ; приблизительно одновременно съ Бетховеномъ серьезное направленіе искусству дали Керубини и Спонтини. Луиджи Керубини, род. 1760 г. во Флоренціи, ум. 1842 г. въ Парижѣ, гдѣ онъ съ 1821 г. былъ директоромъ консерваторіи; онъ созрѣвалъ среди раздора глюккистовъ и пиччинистовъ и сдѣлался опернымъ композиторомъ, имѣющимъ своеобразный, почти классическій обликъ, и сверхъ того выдающимся церковнымъ композиторомъ. На сценѣ до сихъ поръ живетъ его „Водовозъ“ и нѣсколько увертюръ въ концертныхъ залахъ („Анакреонъ“, „Абенсераги“, „Лодоиска“). Гаспаро Спонтини, род. 1774 г. въ Майолати (мархія Анконы), ум. 1851 г. тамъ же, былъ совершенно неизвѣстенъ, когда выступилъ въ 1807 г. въ Парижѣ съ „Весталкой“, композиторомъ въ широ-

комъ, помпозномъ стилѣ, быстро сдѣлавшимся героемъ дня. Затѣмъ слѣдовали ,,Фердинандъ Кортецъ (1809 г.) ,,Олимпія" (1819 г.). Въ 1820 г. онъ сдѣлался въ Берлинѣ генералмузикдиректоромъ, но впослѣдствіи своей гордостью и пристрастіемъ успѣлъ сдѣлаться до такой степени ненавистнымъ, что въ 1839 г. театральная публика заставила его отказаться отъ капельмейстерства. На пути, открытомъ Спонтини, дальше появились Якобъ Мейерберъ, род. 5 сентября 1791 г. въ Берлинѣ, ум. 2 мая 1864 г. въ Парижѣ (ученикъ аббата Фоглера); онъ сначала былъ педантичнымъ нѣмецкимъ композиторомъ, потомъ отправился въ Италію и сдѣлался настоящимъ итальянцемъ (до такой степени, что почти всякій годъ писалъ по оперѣ) и наконецъ въ Парижъ, гдѣ воспринялъ традиціи Большой оперы. Въ 1831 г. онъ покорилъ Парижъ ,,Робертомъ-Дьяволомъ", за которымъ въ 1836 г. послѣдовали ,,Гугеноты" и онъ былъ на верху славы когда Фридрихъ Вильгельмъ IV назначилъ его въ 1842 г. генералмузикдиректоромъ на мѣсто Спонтини. Послѣдними его сочиненіями были ,,Лагерь въ Силезіи", ,,Сѣверная звѣзда", ,,Пророкъ" (1849 г.) ,,Динора", и ,,Африканка" (исполненная въ 1865 г.). Значеніе Мейербера лежитъ исключительно въ его операхъ и съ ними вмѣстѣ окончится. Несмотря на многіе несомнѣнно великолѣпные моменты, дѣйствіе этихъ оперъ, по крайней мѣрѣ на нѣмецкую публику, все уменьшается и пустота паѳоса Мейербера все рѣзче выступаетъ наружу. Игра динамическихъ контрастовъ, которую Мейерберъ ради эффекта вводитъ безъ достаточныхъ причинъ, слишкомъ замѣтная погоня за успѣхомъ въ нумерахъ соло и ансамбляхъ и другія испытанныя средства, обезпечившія ему успѣхъ, не выдерживаютъ приложенія критическаго анализа. Мейерберъ во всякомъ случаѣ обладалъ замѣчательнымъ музыкальнымъ дарованіемъ и достигъ высокаго мастерства во владѣніи формами и средствами изображенія; ему недоставало только высокаго сознанія своего художественнаго призванія, при которомъ эффектъ былъ бы слѣдствіемъ, а не цѣлью.

Итальянская опера между тѣмъ также еще не вымерла, хотя лучшіе ея представители перешли на сцену парижской Большой оперы. Джоакино Россини, род. 29 февраля 1792 въ Пезаро, ум. 13 ноября 1868 въ Парижѣ, еще разъ прославилъ Италію, какъ страну bel canto, когда въ 1816 поставилъ въ Римѣ своего „Севильскаго цирюльника“, столь же безсмертнаго, какъ и „Фигаро“ Моцарта. Въ своей оперѣ „Отелло“ (1816) онъ въ первый разъ совершенно изгналъ речитативъ secco съ генералбасомъ. Длинный рядъ оперъ Россини совершенно забытъ въ настоящее время, а то произведеніе, съ которымъ онъ имѣлъ наибольшій успѣхъ, „Вильгельмъ Телль“ (1829), и въ которомъ онъ пошелъ по слѣдамъ Керубини и Спонтини, было въ тоже время его послѣднимъ. Едва достигнувъ 37 лѣтняго возраста, Россини окончательно пересталъ писать для сцены, хотя онъ прожилъ еще почти 40 лѣтъ.

Ж. Фромантыль Галеви (род. 1799 въ Парижѣ, ум. 1862 тамъ же), главное произведеніе котораго „Жидовка“ появилось на парижской сценѣ въ 1835, былъ природнымъ французомъ. Съ „Жидовкой“ Галеви сталъ въ первый рядъ композиторовъ Больщой оперы. Французская комическая опера получила новое развитіе въ сочиненіяхъ Д. Эспри Обера, род. 1782 въ Канѣ, ум. ум. 1871 въ Парижѣ; впрочемъ его „Нѣмая изъ Портичи“ (1828) шла на ряду съ операми Россини и Мейербера на сценѣ Большой оперы. Его знаменитѣйшія комическія оперы суть „Каменьщикъ и слесарь“ (1825) и „Фра Діаволо“ (1830). На ряду съ Оберомъ, въ качествѣ композитора комическихъ оперъ, стоитъ Франсуа Адріанъ Буальдье, род. 1775 въ Руанѣ, ум. 1834 въ Парижѣ; главныя его сочиненія: „Іоаннъ Парижскій“ (1812) „Красная шапочка“ (1818) „Бѣлая дама“ (1825). Современниками Обера были также Л. М. Ферд. Герольдъ род. 1791 въ Парижѣ, ум. 1833 тамъ же („Цампа“ 1831, „Le pré aux clercs“ 1832). Адольфъ Аданъ (Adam) род. 1803 въ Парижѣ, ум. 1856 тамъ же („Почтальонъ изъ Лонжюмо“ 1836). Рѣшительно подъ нѣмецкимъ вліяніемъ писали лирически настроенные оперные композиторы

Шарль Гуно, род. 17 іюня 1818, ум. 6 октября 1893, („Фаустъ“ 1859; „Савская королева“ 1862; „Ромео и Юлія“ 1867; ораторіи: „Mors et vita“ и „The Redemption“), и Амбруазъ Тома, род. 5 августа 1811 въ Мецѣ, состоялъ съ 1871 директоромъ парижской консерваторіи, ум. въ 1896 въ Парижѣ („Миньона“ 1866, „Гамлетъ“ 1868, „Франческа да Римини“ 1882). Чтобы не возвращаться болѣе къ Франціи, мы назовемъ и самыхъ младшихъ: Жоржа Бизэ, род. 1838 въ Парижѣ, ум. 1875(,,Карменъ‘‘ 1875) Жюля Массенэ, род. 1842 12 мая (,,Иродіада‘‘ ,,Сидъ‘‘ 1886) и Камилла Сенъ-Санса, род. 9 октября 1835(,,Этьенъ Марсель‘‘ ,,Генрихъ VIII‘‘ 1883). На ряду съ этими композиторами, имѣющими серьозныя стремленія, со второй половины столѣтія въ Парижѣ пользовались большимъ успѣхомъ композиторы, угождавшіе испорченному вкусу большинства, а именно, опереточный композиторъ Гервэ (Флоримонъ Ронже) род. 1825, первый пустившій въ ходъ кокетливый миньятюрный стиль музыки, и его талантливѣйшій подражатель Жанъ Оффенбахъ, род. 21 іюня 1819 въ Кельнѣ, ум. 5 октября 1880 въ Парижѣ (,,Орфей въ Аду‘‘ ,,Прекрасная Елена‘‘ ,,Парижская жизнь‘‘ ,,Великая герцогиня Герольштейнская‘‘ и т. д.) и едва ли менѣе любимый Ал. Х. Лекокъ, род. 3 іюня 1832 въ Парижѣ (,,Дѣвица Анго‘‘ ,,Жирофле-Жирофля‘‘ и т. д.) Вѣтвію парижской оперетки съ ея кадрилями стала оперетка вѣнская съ любимыми вальсами. Главные представители послѣдней суть І. Штраусъ, род. 25 октября 1825 въ Вѣнѣ, сынъ знаменитаго стараго короля вальсовъ (,,Летучая мышь‘‘ ,,Принцъ Меѳусалемъ‘‘ ,,Цыганскій баронъ‘‘). Францъ Зуппе, род. 18 апрѣля 1820 въ Далмаціи (,,Десять невѣстъ и ни одного жениха‘‘ ,,Шалуны‘‘ ,,Фатиница‘‘ ,,Бокачьо‘‘) и Карлъ Миллекеръ, род. 29 мая 1842 въ Вѣнѣ (,,Нищій студентъ‘‘).

Славу Италіи поддерживали Винченцо Беллини (род. 1801, ум. 1835 ,,Сомнамбула‘‘ ,,Норма‘‘ 1831), Гаэтано Доницетти (род. 1797, ум. 1848; ,,Лючія ди Ламмермуръ‘‘ 1835, ,,Дочь полка‘‘ и пр.) Джузеппе Верди род. 9 октября 1813 („Риголетто“ 1851, „Трубадуръ“, ,,Аида‘‘

1871, ,,Отелло“ 1887) и въ послѣднее время Арриго Бойто, род. 24 февраля 1842. Въ Англіи можно также указать итальянскаго композитора англійскаго происхожденія Мих. Вильяма Бальфе, род. 15 мая 1808 въ Дублинѣ, ум. 20 окт. 1870 въ Rowney Abbey (,,The gipsy“ 1843, ,,The daughter of Saint-Marc“ 1844). Германія между тѣмъ шагъ за шагомъ послѣдовательно возвращалась къ созданію истинно національной музыкальной драмы. Имена Шпора, Вебера, Маршнера, Вагнера отмѣчаютъ главные пункты на этомъ пути. Лудвигъ Шпоръ, знаменитый виртуозъ-скрипачъ, изъ школы котораго вышли Ферд. Давидъ и Іог. Бемъ, основатели лейпцигской и вѣнской музыкальныхъ школъ, — род. 5 апрѣля 1784 въ Брауншвейгѣ, ум. 22 окт. 1859 въ Касселѣ. Въ 1805 онъ былъ концертмейстеромъ въ Готѣ, въ 1812 театральнымъ капельмейстеромъ въ Вѣнѣ, проводя, впрочемъ, большую часть времени въ путешествіяхъ, пока наконецъ не занялъ въ 1822 мѣста придворнаго капельмейстера въ Касселѣ. Шпоръ сдѣлалъ первый шагъ къ основанію національной оперы композиціей на популярный сюжетъ ,,Фауста“ (Прага 1816), легенда о Рюбецалѣ также его вдохновила (,,Горный духъ“ 1825). Гораздо болѣе значительный шагъ впередъ сдѣлалъ Веберъ, съумѣвшій сильнѣе выразить демоническій элементъ въ музыкѣ и въ мелодіяхъ своихъ взять вѣрнѣе народный тонъ. Истинный романтизмъ лѣса, моря, рыцарства и міра эльфовъ получилъ осязательное выраженіе во „Фрейшюцѣ“, Эвріантѣ и Оберонѣ Вебера. Карлъ Марія фонъ-Веберъ родился въ Эйтинѣ 18 декабря 1786, а умеръ 5 іюня 1826 въ Лондонѣ. Своимъ музыкальнымъ образованіемъ онъ обязанъ былъ Михаилу Гайдну въ Зальцбургѣ и аббату Фоглеру. Въ 1804 онъ былъ уже музикдиректоромъ въ городскомъ театрѣ въ Бреславлѣ, 1806 завѣдующимъ музыкой у герцога Евгенія Вертембергскаго. Въ 1810 онъ возобновилъ свои учебныя занятія подъ руководствомъ Фоглера въ Дармштадтѣ, въ 1811 поставилъ въ Мюнхенѣ ,,Абу Гассана“, въ 1812 въ Берлинѣ „Сильвану“, въ 1813 сдѣлался капельмейстеромъ національнаго театра

въ Прагѣ, а въ 1817 капельмейстеромъ вновь основанной нѣмецкой оперы въ Дрезденѣ. То обстоятельство, что здѣсь нужно было наряду съ итальянскимъ выдвинуть національное искусство, заставило Вебера обратить особенное вниманіе на національный элементъ. Такимъ образомъ онъ написалъ своего „Фрейшюца", но поставилъ его не въ Дрезденѣ, а въ Берлинѣ (18 іюня 1821). Ему предшествовала „Преціоза", а „Эвріанта" слѣдовала за нимъ въ 1823 и наконецъ въ Лондонѣ „Оберонъ" (12 апрѣля 1826). Веберъ давно страдалъ грудной болѣзнію и не вернулся изъ Лондона, куда отправился для постановки „Оберона" Кромѣ оперъ, Веберъ писалъ превосходныя сочиненія для фортепьяно, какъ для одного такъ и съ другими инструментами. Самъ онъ былъ колоссальнымъ піанистомъ съ необыкновенной растяжкой пальцевъ. – Генрихъ Маршнеръ, род. 16 августа 1796 въ Циттау, ум. 14 декабря 1861 въ Ганноверѣ, шелъ далѣе по пути, проложенному Веберомъ. Въ 1824 Веберъ помѣстилъ его музикдиректоромъ въ дрезденскую оперу, исполнивъ уже передъ тѣмъ одну изъ оперъ Маршнера Не сдѣлавшись послѣ смерти Вебера его преемникомъ, Маршнеръ перешелъ театральнымъ капельмейстеромъ въ Лейпцигъ. Тамъ онъ написалъ „Вампира" (1828) и „Храмовника и еврейку" (1829). Въ Ганноверѣ, гдѣ онъ съ 1831 занялъ мѣсто придворнаго капельмейстера, было наконецъ поставлено его знаменитѣйшее произведеніе „Гансъ Гейлингъ" (1833). Остальныя его сочиненія теперь забыты. Для демоническаго элемента Маршнеру удалось найти еще болѣе сильное выраженіе, нежели Веберу, а въ мелодической естественности онъ былъ его достойнымъ преемникомъ. Въ Рихардѣ Вагнерѣ національное искусство дошло такъ сказать до полнаго самосознанія въ ясно опредѣленныхъ имъ его цѣляхъ и въ его великихъ созданіяхъ. Вагнеръ родился 22 мая 1813 въ Лейпцигѣ, а умеръ 13 февраля 1883 въ Венеціи. Его отецъ Фридрихъ В. былъ полицейскимъ актуаріемъ и въ тоже время страстнымъ любителелемъ въ драматическомъ искусствѣ; склонность эта перешла къ нѣсколькимъ его дѣ-

тямъ; старшій братъ Рихарда, Альбертъ, отецъ Іоганны Яхманъ—Вагнеръ, былъ извѣстенъ въ качествѣ пѣвца и актера, а старшая сестра, Розалія, впослѣдствіи супруга Освальда Марбаха, была нѣкогда главнымъ украшеніемъ городскаго театра въ Лейпцигѣ. Будучи сдва полугода, Вагнеръ потерялъ своего отца; его мать вышла замужъ за актера и драматическаго писателя Лудвига Гейера въ Дрезденѣ, который впрочемъ также умеръ въ 1820 г. Вагнеръ выросъ въ Дрезденѣ, гдѣ посѣщалъ Kreuzschule и гдѣ многое помогало пробужденію его таланта. Онъ окончилъ курсъ гимназіи, учился на фортепьяно у органиста Готлиба Миллера, а записавшись въ университетъ студентомъ философіи, правильно занимался контрапунктомъ съ Вейнлигомъ Въ первыхъ его сочиненіяхъ не было ничего замѣчательнаго, но для знающихъ его позднѣйшія произведенія, въ нихъ очень интересны индивидуальныя черты въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ. Въ 1829 появилась въ печати фортепьянная соната (ор. 1) и полонезъ (ор. 2), кромѣ того онъ написалъ струнный квартетъ, увертюру съ фугой въ концѣ, симфонію (оба послѣднія сочиненія были исполнены 1833 въ Гевандгаузѣ). Его первый планъ оперы „Свадьба“ не былъ одобренъ сестрой и текстъ съ начатой композиціей полетѣли въ огонь. Еще въ 1833 онъ написалъ въ Вюрцбургѣ, у своего брата Альберта оперу „Феи“ (Текстъ по „Женщинѣ-змѣѣ“ Гоцци), которую онъ тщетно предлагалъ въ Лейпцигѣ для постановки на сценѣ. Въ .834 онъ началъ свою практическую карьеру музикдиректоромъ въ магдебургскомъ городскомъ театрѣ; тамъ написалъ онъ вторую оперу ,,Любовный запретъ“ (по ,,Мѣрѣ за мѣру“ Шекспира), которая въ 1836 шла насценѣ, но съ незначительнымъ успѣхомъ. Такъ какъ послѣ того вскорѣ оперная труппа была распущена, то Вагнеръ, женившійся между тѣмъ на драматической артисткѣ Миннѣ Планеръ, принялъ мѣсто музикдиректора въ кенигсбергскомъ городскомъ театрѣ, закрывшемся однако до истеченія года вслѣдствіе банкротства дирекціи.

Еще осенью 1837 онъ принялъ капельмейстерское мѣсто во вновь открытомъ подъ дирекціей Гольтея театрѣ въ Ригѣ; онъ дирижировалъ тамъ также абонементными концертами, въ которыхъ исполнилъ двѣ увертюры („Колумбъ“ и „Rule Britannia“). Въ 1839 молодой предпріимчивый художникъ отправился вмѣстѣ съ женой черезъ Лондонъ въ Парижъ. Здѣсь для него настало тяжелое время и чтобы заработать необходимѣйшія средства къ жизни, онъ вынужденъ былъ поступить въ распоряженіе издателей музыки, дѣлать для нихъ всякія арранжировки самаго низменнаго сорта, сочинять французскіе романсы, писать въ ежедневныхъ листкахъ и т. д. Клавираусцугъ „Кипрской королевы“ Галеви былъ послѣдней работой этой унизительной эпохи его жизни, впрочемъ бывшей въ высшей степени полезной Вагнеру, имѣвшему случай изучить превосходное исполненіе парижской Большой оперы и слышать сочиненія своихъ предшественниковъ въ области драматической композиціи въ совершеннѣйшей передачѣ. Во время этого трехлѣтняго перваго пребыванія въ Парижѣ (1839—1842). Вагнеръ кромѣ своихъ арранжементовъ и пр. написалъ увертюру „Фаустъ“ окончилъ начатый еще въ Ригѣ „Ріензи“, написалъ либретто и музыку „Моряка—Скитальца“, на мысль о которомъ его навелъ бурный переѣздъ изъ Риги въ Лондонъ. „Ріензи“ въ Дрезденѣ, а „Морякъ Скиталецъ“ по рекомендаціи Мейербера въ Берлинѣ были приняты на сцену и возвращаясь въ апрѣлѣ 1842 въ Германію, Вагнеръ шелъ на встрѣчу своимъ первымъ тріумфамъ. Средства на дорогу онъ добылъ вышеназваннымъ клавираусцугомъ и продажей либретто „Моряка - Скитальца“ парижской Большой оперѣ, незамедлившей поставить его на сцену въ обработкѣ Поля Фуше съ музыкой Дитча (Dietsch „Le vaisseau fantôme“).

Первое исполненіе оперы „Кола Ріензи, послѣдній трибунъ“ состоялось въ Дрезденѣ 20 октября 1842. Успѣхъ былъ таковъ, что Вагнеръ потребовалъ назадъ свою партитуру „Моряка — Скитальца“ изъ Берлина, гдѣ исполненія пришлось бы вѣроятно еще долго ждать, и 2 января 1843 „Морякъ - Скиталецъ“ былъ исполненъ

къ первый разъ на дрезденской сценѣ. Тѣмъ временемъ Вагнеръ былъ назначенъ придворнымъ капельмейстеромъ на мѣсто умершаго Растрелли. „Морякъ — Скиталецъ“ произвелъ необычайное впечатлѣніе. Если въ „Ріензи“ еще замѣтно сильное вліяніе Мейербера и вообще традицій парижской Большой оперы, то въ „Морякѣ — Скитальцѣ“ явился во всеоружіи „новый“ Вагнеръ. Съ этой оперы берутъ начало партіи за и противъ Вагнера.

Вагнеръ проявилъ чрезвычайную дѣятельность въ это время; какъ дирижоръ онъ обратилъ на себя общее вниманіе мастерскимъ исполненіемъ сочиненій Глюка. Какъ ни возрастала вражда къ его реформаторскимъ идеямъ, Вагнеръ продолжалъ свое дѣло не сбиваясь съ пути. 19 октября 1845 шелъ въ первый разъ на сценѣ въ Дрезденѣ „Тангейзеръ, или состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ“, а Вагнеръ въ это время уже былъ занятъ либретто „Лоэнгрина“ и ,,Мейстерзингеровъ“, даже ,,Нибелунговъ“. Изъ композицій этого времени нужно еще назвать кантату для пѣвческаго праздника въ Дрезденѣ въ 1843, потомъ ,,Das Liebesmahl der Apostel“ (родъ ораторіи) и обработку ,,Ифигеніи въ Авлидѣ“ Глюка. Въ качествѣ особеннаго ,,подвига“ можно отмѣтить исполненіе въ 1846 девятой симфоніи Бетховена. При перенесеніи изъ Лондона въ Дрезденъ останковъ Вебера, Вагнеръ сказалъ рѣчь и написалъ кантату, текстъ и музыку. Тревожный 1848 годъ увлекъ Вагнера, подавшаго министерству проектъ національнаго театра королевства саксонскаго; на проэктъ не обратили никакого вниманія и это конечно было одной изъ причинъ его участія въ майскомъ возстаніи 1849, подавленіе котораго заставило Вагнера бѣжать; сначала онъ направился къ Листу въ Веймаръ, потомъ въ Парижъ и послѣ короткаго пребыванія тамъ въ Цюрихъ, гдѣ онъ прожилъ нѣсколько лѣтъ. Здѣсь первыми его произведеніями были литературныя: ,,Искусство и революція“ (1849); „Художественное произведеніе будущаго“ (1850); ,,Искусство и климатъ“ (1850); ,,Опера и драма“ (1851) и ,,Сообщеніе моимъ друзьямъ“ (автобіографія и ав-

токритика 1851). Полный текстъ „Нибелунговъ“ также вышелъ въ свѣтъ 1853.

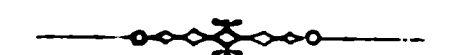
Написанный въ 1847 „Лоэнгринъ“ былъ исполненъ въ первый разъ Листомъ, самоотверженнымъ другомъ Вагнера, 28 августа 1850 въ Веймарѣ, и ему же Вагнеръ обязанъ, что въ 1853 „Тангейзеръ“ давался уже на многихъ сценахъ въ Германіи. Въ 1855 Вагнеръ былъ приглашенъ въ Лондонъ дирижировать сезономъ концертовъ филармоническаго Общества. Въ 1860 онъ посѣтилъ Парижъ и Брюссель ради пропаганды своихъ сочиненій, но данные имъ три концерта въ залѣ Ventadour принесли убытку около 10,000 франковъ. Исполненный по распоряженію самого императора на сценѣ Большой оперы въ 1861 „Тангейзеръ“ встрѣтилъ горячую оппозицію клики въ парижской публикѣ и Вагнеръ вынужденъ былъ послѣ третьяго представленія взять его назадъ. Къ этому новому пребыванію въ Парижѣ (1860—1861) относится книга „Музыка будущаго“. Между тѣмъ Вагнеръ получилъ амнистію и отправился изъ Парижа въ Германію, сначала въ Карлсруэ и Вѣну.

Въ обоихъ городахъ была принята къ исполненію оконченная въ 1859 опера „Тристанъ и Изольда“, которой начался третій періодъ творчества Вагнера (разложеніе мелодіи въ мелодическую декламацію; свойственный Вагнеру высшій родъ речитатива, и перенесеніе центра образованія мелодіи въ оркестръ). Однако ни въ одномъ изъ обоихъ городовъ опера не была поставлена. Въ 1862 Вагнеръ жилъ въ Бибрихѣ на Рейнѣ, занятый композиціей „Мейстерзингеровъ“, прерванную только концертной поѣздкой въ Прагу, Петербургъ и Москву и возобновленную въ 1863 въ Вѣнѣ. Наконецъ Вагнеръ сразу приблизился къ исполненію самыхъ смѣлыхъ своихъ плановъ, когда въ 1864 король Лудвигъ II баварскій, только что вступившій на престолъ, пригласилъ его въ Мюнхенъ и подарилъ ему виллу на Штарнбергскомъ озерѣ. По указанію Вагнера былъ приглашенъ въ 1865 въ Мюнхенъ его ученикъ Г. фонъ Бюловъ, сначала придворнымъ піанистомъ, а въ 1866 сдѣланъ директоромъ реформированной по предложеніямъ Вагнера

музыкальной школы и придворнымъ капельмейстеромъ. Какъ извѣстно жена Бюлова (дочь Листа, Козима) въ 1869 развелась съ нимъ и вышла замужъ за Вагнера (первая жена котораго умерла въ 1866). ,,Тристана и Изольду“ дали на сценѣ въ первый разъ 10 іюня. 1865. Вскорѣ послѣ того Вагнеръ покинулъ Мюнхенъ и поселился въ Трибшенѣ, близъ Люцерна, гдѣ окончилъ ,,Мейстерзингеровъ“ и приблизился къ окончанію ,,Нибелунговъ“.

21 іюня 1868 были въ первый разъ исполнены въ Мюнхенѣ ,,Нюренбергскіе мейстерзингеры“. Послѣ ,,Ріензи“ всякое новое созданіе Вагнера имѣло непреходящую цѣну и за исключеніемъ ,,Тристана“, неисполнимаго для большинства нѣмецкихъ сценъ, составляло обогащеніе репертуара. Юношеская мечта Вагнера, написать большую тетралогію ,,Кольцо Нибелунговъ“ (Трилогія ,,Валкирія“ ,,Зигфридъ“ ,,Götterdämmerung“ и вступленіе ,,Золото Рейна“) теперь исполнилось, сѣверный Олимпъ вновь ожилъ въ народномъ сознаніи. ,,Золото Рейна“ было въ первый разъ исполнено въ Мюнхенѣ и впечатлѣніе было таково, что позволило надѣяться на успѣхъ давно задуманнаго Вагнеромъ колоссальнаго предпріятія устройства такого учрежденія, гдѣ бы давались періодически черезъ нѣсколько лѣтъ музыкально - драматическія празднества, посвященныя только національнымъ образцовымъ произведеніямъ нѣмецкаго искусства. Въ 871 Вагнеръ переселился въ Байрейтъ, который онъ избралъ мѣстомъ для національнаго театра; въ Троицынъ день 1872 было заложено зданіе Festspielhaus'а при живѣйшемъ участіи друзей (и враговъ) вагнеровской музыки. Грандіозное исполненіе девятой симфоніи Бетховена оркестромъ, состоявшимъ исключительно изъ артистовъ (на литаврахъ игралъ Гансъ Рихтеръ),составляло достойный центръ праздника. Неустанной дѣятельности Wagner-Verein'а удалось наконецъ собрать нужныя для предпріятія денежныя средства (900.000 марокъ) и 13—30 августа 1876 во ,,временномъ ,,Festspielhaus'ѣ состоялись три первыхъ исполненія полнаго ,,Кольца Нибелунговъ“. Событіе это

вызвало цѣлый потокъ газетныхъ статей и брошюръ за и противъ, но потокъ прошелъ, а „Нибелунги" постепенно торжественно вступали въ большіе города Германіи, въ одинъ за другимъ. Послѣднимъ произведеніемъ Вагнера былъ „Парсиваль" Bühnenweihfestspiel, первое представленіе котораго состоялось еще подъ руководствомъ автора 22 іюля 1882. Вдова Вагнера до сихъ поръ не разрѣшаетъ постановки „Парсиваля" въ другихъ городахъ. Вагнеръ въ качествѣ писателя имѣлъ почти не меньшее значеніе какъ и въ качествѣ композитора, не только потому, что онъ самъ написалъ тексты своихъ сценическихъ произведеній; сверхъ того онъ въ значительномъ рядѣ литературныхъ произведеній изложилъ свои цѣли, будущія цѣли нѣмецкаго искусства, и сочиненія эти еще долго будутъ оказывать свое дѣйствіе. Реформа его подобна той, къ которой для французской оперы стремились Люлли, Рамо, Глюкъ, только Вагнеръ поступалъ радикальнѣе, ограничивая гдѣ возможно самостоятельное развитіе чисто музыкальной стороны. Поэтому въ его операхъ нѣтъ дѣленія на отдѣльные законченные нумера, нѣтъ стереотипныхъ вокальныхъ формъ, но все обусловливается внутренней необходимостью развитія дѣйствія. Музыка не хочетъ производить дѣйствіе сама по себѣ, исключительно своими художественными средствами, она стремится къ достиженію общей цѣли въ связи со всѣми остальными факторами. Это конечно есть великая идея, заслуживающая полнаго уваженія. Насколько Вагнеръ достигъ того, къ чему онъ стремился, доказывается достаточно возростающимъ успѣхомъ его произведеній. Его стиль является въ настоящее время господствующимъ фактически, и волей — неволей всѣ современники подчиняются, одни, въ тщетныхъ поискахъ собственнаго пути, другіе въ попыткахъ превзойти Вагнера, не имѣя достаточнаго таланта.



# Приложеніе А.

## Важнѣйшія имена въ исторіи музыки.

Терпандеръ, ок. 600 до Р. X.
Пиѳагоръ, ок. 580 - 510 до Р. X.
Аристоксенъ, ок. 350—300 до Р. X.
Птоломей, во II в до Р. X.
Амвросій Миланскій, 333—397 по Р. X.
Боэцій, 475—524 по Р. X.
Григорій I, Великій, папа 590—604.
Ноткеръ Balbulus (заика), 840—912.
Гукбальдъ Ст. Амандскій, ок. 840—930.
Гвидо Арецскій, ок. 995—1050.
Франко Кельнскій, ок. 1190.
Іоаннъ Мурскій, }
Филиппъ Витрійскій, } ок. 1325.
Джонъ Дэйнстэбль, ум. 1458.
Гильомъ Дюфэ, род. ок. 1400, ум. 27 ноября 1474.
Павелъ Гофгеймеръ, род. 1459, ум. 1537.
Генрихъ Исаакъ, ок. 1450—1517.
Генрихъ Финкъ, ок. 1500.
Германъ Финкъ, ум. 28 декабря 1558.
Іоганъ Океге́мъ, ок. 1430—1520.
Жоскинъ Депрэ, }
Яковъ Гобрехтъ, } ок. 1450—послѣ 1500.
Пьеръ де ла Рю, }
Лудвигъ Зенфль, ум. ок. 1555.
Андреа Габріели, род. ок. 1510, ум. 1586.
Джованни Пьерл. да Палестрина, род. ок. 1515, ум. 2 февр. 1594.
Іозеффо Царлино, род. 22 марта 1517, ум. 14 февр. 1590.
Орландо Лассо, род. 1520, ум. 14 мая 1594.
Джованни Габріели, род. 1557, ум. 12 августа 1612.
Эмиліо дель Кавальери, ум. 1599.
Джуліо Каччини, }
Джакино Пери, } ок. 1550—ок. 1615.
Клавдіо Монтеверде, 1568—1643.
Генрихъ Шютцъ, род. 8 окт. 1585, 6 ноября 1672.
Ж. Бапт. Люлли, род. 1633, ум. 22 марта 1687.
Арканджело Корелли, род. 1653, ум. 18 янв. 1713.
Генри Пёрселлъ, род. ок. 1658, ум. 21 ноября 1695.
Александръ Скарлатти, род. ок. 1659, ум. 24 октября 1725.
Дж. Батт. Буонончини, род. 1660, ум ок. 1750.

Франсуа Куперэнъ (Великій) род. 10 ноября 1668, ум. 1733.
Ж. Ф. Рамо, род. 25 сентября 1683, ум. 12 сентября 1764.
Доменико Скарлатти, род. 1685, ум. 1757.
Георгъ Фридрихъ Гендель, род. 22 февраля 1685, ум. 14 апр. 1759.
Іоганъ Себастіанъ Бахъ, род. 21 марта 1685, ум. 28 іюля 1750.
Джуз. Тартини, род. 12 апрѣля 1692, ум 16 февраля 1770.
Іог. Ад. Гассе, род. 25 мая 1699, ум. въ концѣ 1783.
Джов. Батт. Перголези, род. 4 января 1710, ум. 17 апр. 1736.
К. Ф. Эмануилъ Бахъ, род. 14 марта 1714, ум. 15 дек. 1788.
Л. Виллибальдъ Глюкъ, род. 16 іюля 1714, ум. 15 ноября 1787.
Франсуа Андрэ Даниканъ Филидоръ, род. 7 сентября 1726, ум. 31 августа 1795.
Николо Пиччини, род. 16 января 1728, ум. 7 мая 1800.
Іог. Ад. Гиллеръ, род. 25 декабря 1728, ум. 16 іюня 1804.
Іосифъ Гайднъ, род. 1 апрѣля 1732, ум. 31 мая 1809.
Андрэ Эрн. Март. Гретри, род. 8 февр. 1741, ум. 24 сент. 1813.
Джов. Паезіэлло, род. 9 мая 1741, ум. 5 іюня 1816.
Доменико Чимароза, род. 17 декабря 1749, ум. 11 января 1801.
Муціо Клементи, род. 1752, ум. 10 марта 1832.
Вольфг. Ам. Моцартъ, род. 27 января 1756, ум. 5 дек. 1791.
Луиджи Керубини, род. 14 сентября 1760, ум. 15 марта 1842.
Этьенъ Ник. Мегюль, род. 22 іюня 1763, ум 18 октября 1817.
Лудвигъ фанъ-Бетховенъ, род. 17 дек. 1770, ум. 26 марта 1827.
Гаспаро Спонтини, род. 14 ноября 1774, ум. 24 января 1851
Франсуа Адр. Буальдьё, род. 16 декабря 1775, ум. 8 окт. 1834.
Дан. Франсуа Эспри Оберъ, род. 29 янв. 1782, ум. 13 мая 1871.
Лудвигъ Шпоръ, род. 5 апр. 1784, ум. 22 окт. 1859.
Карлъ Марія фонъ-Веберъ, род 18 дек. 1786, ум. 5 іюня 1826.
Л. Ж. Франсуа Герольдъ, род. 28 января 1791, ум. 19 янв. 1833.
Якобъ Мейерберъ, род. 5 сентября 1791, ум. 2 мая 1864.
Джоаккино Россини, род. 26 февраля 1792, ум. 13 ноября 1868.
Генрихъ Маршнеръ, род. 16 августа 1796, ум. 14 декабря 1861.
Францъ Шубертъ, род. 31 января 1797, ум. 19 ноября 1828.
Фромантааь Галеви, род. 27 мая 1799, ум. 17 марта 1862.
Винченцо Беллини, род. 3 ноября 1801, ум. 24 сентября 1835.
Адольфъ Аданъ, род. 24 іюля 1803, ум. 3 мая 1856.
Гекторъ Берліозъ, род. 11 декабря 1803, ум. 9 марта 1869.
Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди, род. 3 февраля 1809. ум. 4 ноября 1847.
Фредерикъ Шопенъ, род. 1 марта 1809, ум. 17 октября 1849.
Робертъ Шуманъ, род. 8 іюня 1810, ум. 29 іюля 1856.
Францъ Листъ, род. 22 октября 1811, ум. 1 августа 1886.
Рихардъ Вагнеръ, род. 22 мая 1813, ум. 13 февраля 1883.
Шарль Франсуа Гуно, род. 17 іюня 1818, ум. 18 октября 1893.
Іоганнъ Брамсъ, род. 7 мая 1833.

# Приложенiе Б.

## Перечень главнѣйшихъ произведенiй литературы по исторiи музыки.

### 1. Общая исторiя музыки.

*Martini, Padre Giambattista*, „Storia della musica“ (3 т. 1757, 1770 и 1781).
*Hawkins, John*. „General history of the science and practice of music“ (5 т. 1776).
*Burney, Charles*, „General history of music“ (4 т. 1776—1788).
*Forkel, Joh. Nik.*, „Allgemeine Geschichte der Musik“ (5 т. 1788—1801); доведена только до XVI в.
*Ambros, Aug. Wilh.*, „Geschichte der Musik“ (5 т., 1862—1882, доведена только до начала XVII в.
*Fétis, Franç. Jos.* Histoire générale de la musique“ (5 т., 1869—75, доведена только до XV в.
*Brendel, K. Fr.*, „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“ (2 т., 1852, 7 изд. 1888).
*Dommer, Arrey von*, „Handbuch der Musikgeschichte“ (1867, 2, изд. 1878). Русскiй переводъ Желябужской, съ прилож. очерка исторiи музыки въ Россiи проф. Дурова. Москва. *Юргенсонъ*. 1884. Ц. 4 р.
*Langhans, Wilhelm*, „Geschichte der Musik“ des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (2 т. 1882—1886).

### 2. Исторiя инструментовъ.

*Schneider, Wilhelm*. „Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente“ (1734).
*Wasiliewski, J. von*, „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (1878), потомъ „Die Violine und ihre Meister“ (1869, 2. изд. 1883) и „Die Violine im 17. Jahrhundert“ (1874).
*Vidal, L. Ant.*, „Les instruments à archet“ (3 т., 1876—78).
*Rühlmann, Julius*, „Geschichte der Bogeninstrumente“ (1882, съ атласомъ рисунковъ).
*Fétis, Fr. J.*, „Antoine Stradivari“ (1856).
*Levoix, fils, Henri*, „Histoire de l'instrumentation“ (1878, увѣнчано премiей).
*Coussemaker, Ed. de*, „Essai sur les instruments de musique en moyen-âge“ („Archäologischen Annalen“ Дидрона).
*Weitzmann, K. F.*, „Geschichte des Klavierspiels“ (2. изд. 1879).
*Ponsicchi*, „Il pianoforte, sua origine e sviluppo“ (1876).
Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles. (Годовые отчеты консерваторiи 1871—81).

*Engel, Karl*, „A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum" (1874) и „Catalogue of the special exhibition of ancient musical instruments" (2. изд. 1873).
*Hipkins, M. A. J.*, „Führer durch die Loan-Sammlung musikalischer Instrumente in der Alberthalle in London" (1885).
*Ritter, Aug. Gottfr.*, „Geschichte des Orgelspiels im 14.—18. Jahrhundert" (1884).
*Wewertem, J. F.*, „Zwei veraltete Musikinstrumente (Monatsschrift f. Musikgeschichte 1881).
*Riemann, Hugo*, Orgelbau im frühen Mittelalter" (Allgem. M.-Z. 1879).
*Eichborn, Hermann*, „Die Trompete alter und neuer Zeit" (1881).
— „Zur Geschichte der Instrumentalmusik" (1885).

### 3. Исторія звуковой системы и нотнаго письма.

*Gevaert, Fr. A.*, „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (2 т., 1875—1881).
*Fortlage, K.*, „Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt" (1847).
*Bellermann, Fr.*, „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" (1847).
*Paul, Oskar*, „Die absolute Harmonik der Griechen" (1866).
*Westphal, Rud.*, Die Musik des griechischen Alterthums" (1883).
*Lussy, M. und David, Ern.*, „Histoire de la notation musicale" (1881, увѣнчана преміей, но лишена достоинствъ).
*Riemann, Hugo*, „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (1878).
— „Die Martyriai der byzantinischen liturgischen Notation" (1882).
*Coussemaker, Gd. de*, „Histoire de l'harmonie au moyen-âge" (1852).
— „L'art harmonique aux XIIe. et XIIIe. siècles" (1878).
*Iakobsthal, Gust.*, „Die Mensuralnotenschrift im 12. und 13. Jahrhundert" (1871).
*Bellerman, Heinrich*, „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts" (1858).
*Adler, Guido*, „Studie zur Geschichte der Harmonie" (1881, über den Fauxbourdon).
*Angeloni, L.*, „Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo" (1811).
*Falchi, M.*, „Studj su Guido Monaco" (1882).
*Kiesewetter, R. G.*, „Die Musik der Araber" (1842).
— „Die Musik der neuern Griechen" (1838).
— „Guido von Arezzo" (1840).
*Müller, Hans*, „Hucbalds echte und unechte Sehriften über Musik" (1884).
— „Die Musik Wilhelms von Hirschau" (1884)
— „Eine Abhandlung über Mensuralmusik" (1886).
*Brambach, Wilhelm*, „Das Tonsistem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter" (1881).

*Brambach, Wilhelm*, „Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule“ (1883).
— „Hermanni Contracti musica“ (1884).
*Hirschfeld, Robert*, „Johannes de Muris“ (1884).
*Gerbert, Martin (Fürstabt)*, „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus“ (2 т., 1774).
— „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ (3 т., 1784).
*Coussemaker, Ed., de*, „Scriptores de musica medii aevi“ (4 т., 1866—1876).
*Lambillotte, L.*, „Antiphonaire de St. Grégoire“ (1851; съ факсимиле всего С. Гальскаго антифонара)
*Krisper, A.*, „Die Kunstmusik in ihrem Principe, ihrer Entwickelung und ihrer Konsequenz“ (1882).
*Helmholtz, Heinrich*, „Die Lehre von den Tonempfindungen“ (4 изд. 1863, 5 Aufl. 1877, in den letzten Kapiteln historische Schlaglichter).

#### 4. Исторія звуковыхъ формъ и біографіи музыкантовъ.

*Gerbert, M.*, (См. 3).
*Van der Straeten, Edm.*, „La musique aux Pays-Bas“ (7 т. 1867—1885).
*Monatshefte für Musikgeschichte.* „Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Подъ редакціею Роб. Эйтнера съ 1869, содерж. большое число монографій.
*Kiesewetter*, „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (1826).
— „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils“ (1841.
*Baini, Giuseppe.* „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina“ (1828, нѣмецкій пер. Киндлера съ примѣч. Кизеветтера. 1834).
*Winterfeld, Karl, von.* „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (3 т., 1834, очень цѣнное сочиненіе).
— „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes“ (3 т., 1843—47, очень цѣнное).
— „Joh. P. von Palestrina“ (1832).
*Delmotte, H. Fl.*, „Notice biographique sur Roland Delattre“ (1836, Нѣмецкій пер. Дена 1837).
*Baumker, W.* „Orlandus de Lassus“ (1878).
*Spitta, Friedrich.* „Die Passionen etc. von Heinrich Schütz“ (1887).
*Spitta, Philipp*, „I. S. Bach“ (2 т., 1873—1880).
*Chrysander, Friedrich*, „G. Fr. Händel“ ($2^1/_2$ т., еще неокончена 1858—1867).
— „Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft“ (2 т., 1863 u 1867)
— „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (съ 1885).
*Bitter, K. H.* „J. S. Bach“ (2 т., 1865, 2 изд. 4 т., 1881).
— „K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder (2 т., 1868).

*Gervinus. G. G.* „Händel und Schakespeare“ (1868).
*Rochlitz, Joh. Fr.* „Für Freunde der Tonkunst“ (4 т, 1824 до 1832, 3 изд. 1868).
*Pohl, K. Ferd.* „Joseph Haydn“ (2 полутома, 1875, 1882, не окончена).
— „Mozart und Haydn in London“ (2 т, 1867).
*Jahn, Otto.* „W. A. Mozart“ (4 т., 1856—59; 2 изд. 2 т., 1867).
*Thayer, A. W.* „L. van Beethovens Leben“ (нѣм. пер. Дейтерса) 3 т. 1866, 1872, 1878 не окончена).
*Lenz, W.* von, „Beethoven et ses trois styles“ (2 т., 1852—55).
— „Beethoven, eine Kunststudie“ (5 т., 1855—1860).
— Die groszen Pianofortevirtuosen unsrer Zeit“ (Liszt, Chopin, Tausig, Henselt, 1872).
*Nissen, G. H. von*, „Biographie W. A. Mozarts“ (1828).
*Ulibischew, Al. von*, „Nouvelle bographie de Mozart“ (3 т., 1844). Русск. переводъ Чайковскаго съ прим Лароша. Москва. *Юргенсонъ*. 3 тома. 1890.
*Schmid, Ant.* „Chr. Wil. Ritter von Gluck“ (1854).
— „Ottaviano dei Petrucci, der Erfinder des Notendrucks“ (1845).
*Nottebohm, M. G.*, „Beethoveniana“ (2 т., 1872 и 1887).
— „Mozartiana“ (1880).
*Kreiszle von Hellborn, Heinr.*, „Franz Schubert“ (Skizze 1861, дополн. 1865).
*Jähns, F. W.*, „K. M. von Weber in seinen Werken“ (1871).
— „K. M. von Weber“ (Біографія 1873).
*Weber, Max Maria*, „K. M. von Weber“ (3 т., 1866—68, заключаетъ въ себѣ статьи Вебера).
*Lampadius*, „F. Mendelssohn-Bartholdy, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens“ (1886).
*Hensel, S.*, „Die Familie Mendelssohn“ (3 т., 1879).
*Devrient, Ed.*, „Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn“ (1869).
*Mendelssohn-Bartholdy*, Felix, Reisebriefe“ [1830—1832] (2 т., 1861).
— „Briefe“ [1833—47] (1863).
*Wasielewski, Ioseph, von*, „Robert Schumanns Biographie“ (1858, 3. изд. 1880).
*Schumann, Robert*, „Gesammelte Schriften“ (4 т., 1854, 3. изд. 2 т., 1875).
*Schumann, Klara*, „Robert Schumanns Jugendbriefe“ (1885).
*Wagner, Richard*, „Gesammelte Schriften“ (10 т., 1871 — 1881; Дополнительный томъ: „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ 1885). „Briefwechsel zwischen R. W. und Franz Liszt“ (2 т., 1887).
*Glasenapp, K. F.* „Richard Wagners Leben und Wirken“ (2 т., (2 изд. 1882).
*Schüre, Ed.* „Le drame musical“ (2 т. 1875).
*Jullien, Ad.* „Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres“ (1886).
*Nietzsche, Fr.* „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872).

*Liszt*, *Franç*. „Gesammelte Schriften“ (6 т , 1880- 83, изд. и отчасти перев. Лины Раманъ).
*Ramann*, *Lina*. „Franz Liszt“ (2 т., 1880, 1888, еще не окончена).
*Berlioz, Hector*. „Gesammelte Schriften, deutsch von R. Pohl“ (4 т., 1864).
*Hiller*, *Ferd*. „Aus dem Tonleben unsrer Zeit“ (2 т., 1867).
— „Künstlerleben“ (1880).
— „Goethes musikalisches Leben“ (1883).
*La Mara*. „Musikalische Studienköpfe (5 т., 1873—80).
— „Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten“ (2 т., 1886).
*Naumann*, *Emil*, „Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart“ (1871 u. m.)
— „Italiensche Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart“ 1876 u. m.).
*Hanslick*, *Ed*. Geschichte des Konzertwesens in Wien“ (1869).
— „Aus dem Konzertsaal“ (1870).
— „Die moderne Oper“ (8 изд. 1885. Продолженія: „Musikalische Stationen“ 1880. „Aus dem Opernleben der Gegenwart“, 3 изд. 1885, и „Suite“ 1885).
*Kretzschmar*, *Heinrich*. „Der Führer durch den Konzertsaal“ (2 т., 1877—1888, еще не окончена).
*Clément, F*. und *Larousse*, *P*. „Dictionnaire des opéras“ (1869, съ четырьмя дополненіями, до 1881).
*Riemann, Hugo*. „Opernhandbuch“ (1886).

# Содержаніе второй части.